This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

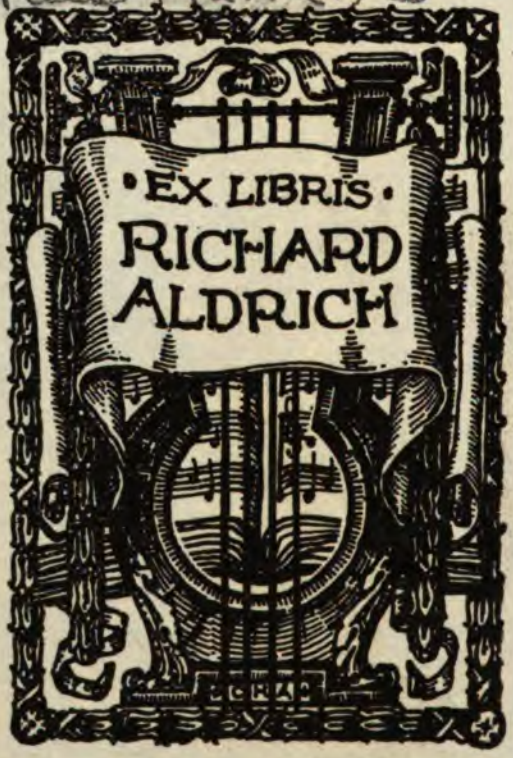
We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

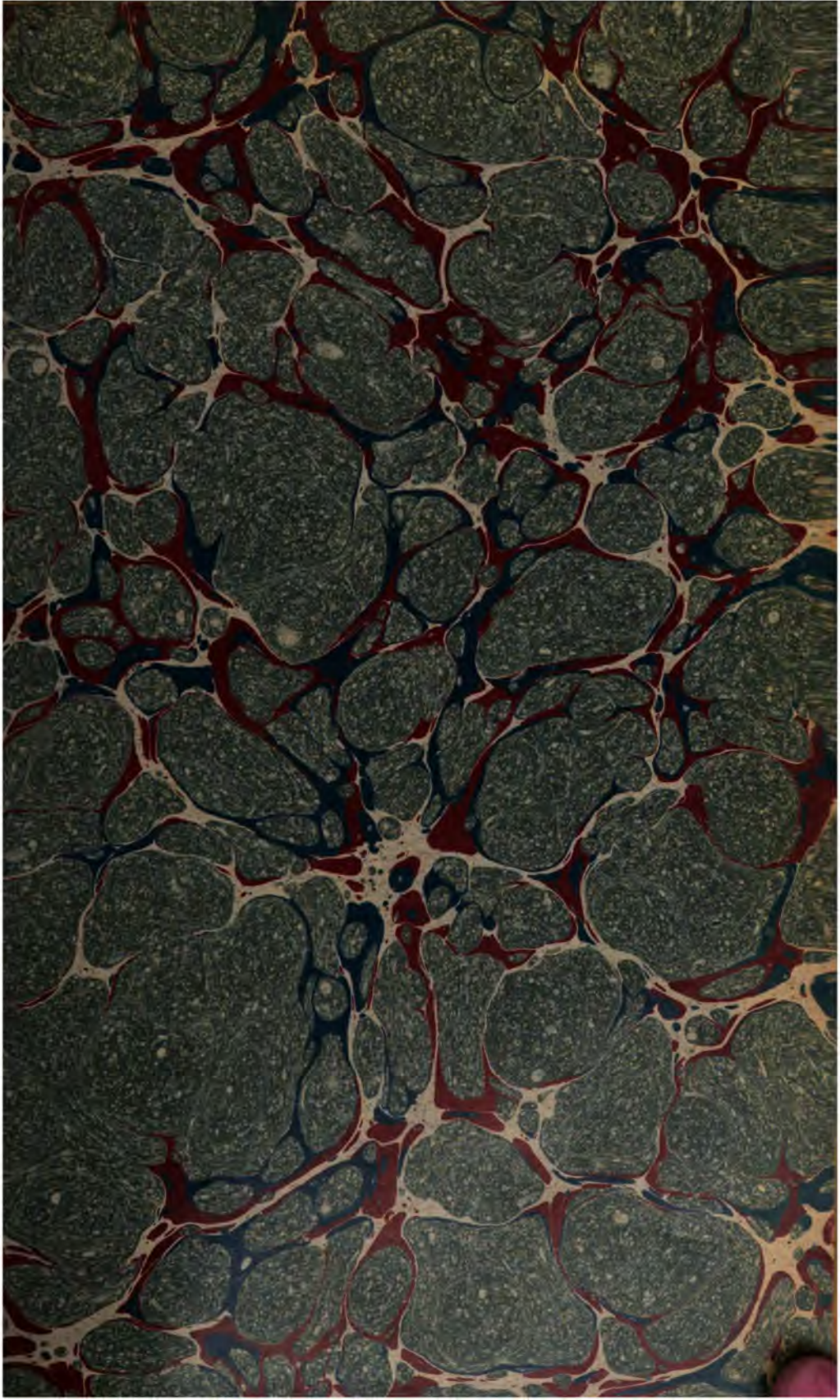
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Mus 192.1 (4) B



MUSIC LIBRARY



LA

MUSIQUE AUX PAYS-BAS

LA

MUSIQUE AUX PAYS-BAS

AVANT LE XIXe SIÈCLE.

DOCUMENTS INÉDITS ET ANNOTÉS

Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers ; opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc.

AVEC PLANCHES DE MUSIQUE ET TABLE ALPHABÉTIQUE,

PAR

EDMOND VANDER STRAETEN

TOME QUATRIÈME.

BRUXELLES,

G.-A. VAN TRIGT, ÉDITEUR-LIBRAIRE,

30, RUE SAINT-JEAN.

1878.

KF 25000 (4)
Mus 192.1 (4)
B
HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
NOV 26 1955
055*42

BRUXELLES. — TYP. J. SANNES, RUE MONTAGNE DES AVEUGLES, 7.

Plusieurs personnes nous ayant demandé de vouloir publier immédiatement ce que nous avons rassemblé jusqu'ici sur les ménestrels aux Pays-Bas, nous n'avons pu nous refuser à leur désir. La partie italienne que devait contenir ce volume, sera donc forcément reléguée à l'un des volumes suivants.

Nous en détachons les notes relatives à Jean Tinctoris, pour répondre de même à divers vœux trop formellement exprimés pour n'en point tenir compte. De fait, cette mise en lumière s'imposait en quelque sorte, avant toute autre publication, à un moment où la vengeance personnelle et le fanatisme de parti sont déchaînés impitoyablement. Vains efforts ! On ne saura ni infirmer ni effacer ces lignes consciencieuses, probantes, qui doivent être la condamnation complète de nos persécuteurs. Le mépris qu'ils ont voulu nous attirer, retombe sur eux-mêmes. On ne saurait croire

à quel point ces lâches accusateurs sont flétris dans l'opinion publique (1).

Les préliminaires de ce qu'on a appelé « la question Tinctoris, » ont été donnés, avec une grande précision et une entière impartialité, dans le *Guide musical* du 25 mars 1875, auquel nous laissons volontiers la parole, pour ne point affaiblir les termes de son excellent résumé :

« La biographie de nos anciennes illustrations musicales est tellement obscure, tellement embrouillée, qu'il ne faut guère s'étonner parfois de voir surgir d'un coup des informations venant démentir complétement ce qui avait été accrédité depuis des siècles.

» Ainsi de l'origine de Jean Tinctoris.

» Depuis qu'on s'est proposé d'élever à ce grand théoricien une statue en la ville de Nivelles, où un seul auteur, Trithème, un Allemand, le fait naître (2), les recherches sur la vraie origine de cette gloire nationale ont été reprises vivement, et, cette fois, à fond.

» Le rapport adressé par M. Vander Straeten à M. le ministre de l'intérieur, a ouvert la discussion. Il convient de le reconnaître, il n'y avait qu'un archi-

(1) Nous possédons au complet le dossier de leur infamie.

(2) On fera remarquer ici que, pour cette naissance, un mot dubitatif, *oriundus*, c'est-à-dire originaire, est employé par Trithème, en place de *ortus* ou *natus*, dont la vraie signification est natif. M. Jules De Becker, directeur du *Courrier de Nivelles*, a consacré au gérondif *oriundus* une série d'articles savants, dont nous recommandons vivement la lecture.

viste capable d'élucider cette rude question, et c'est aux archives que M. Vander Straeten s'est adressé de préférence.

» Que disent, en effet, les écrivains venus après Trithème? Invariablement tous la même chose, Guichardin et Sweertius en tête. Voilà le bilan des livres.

» Or, on a vu récemment à quels mécomptes on s'expose, en s'en rapportant simplement à l'assertion d'un auteur, pour tout ce qui concerne les faits biographiques anciens. André Pevernage passait, depuis trois siècles, pour être natif de Courtrai. Les archives de Saint-Sauveur, à Bruges, ont démontré qu'il a vu le jour à Harlebeke (1). Nous pourrions multiplier ces exemples.

» Quant aux archives de Nivelles, très-incomplètes, du reste, elles ont été fouillées tant de fois avec insuccès, qu'il ne fallait guère espérer un résultat satisfaisant de ce côté. Une seule chose frappe par sa singularité. Pas le moindre nom de Tinctoris ou de Teinturier dans les papiers publics de la petite cité brabançonne !

» M. Vander Straeten devina *à priori*, en disséquant la forme latinisée du nom de l'artiste, qu'elle impliquait une origine flamande.

» Acceptant *provisoirement* l'opinion de Trithème, il

(1) Voy. nos *Maîtres de chant et organistes de Saint-Donatien et de Saint-Sauveur, à Bruges*, p. 50.

rencontra, au XIIIe siècle, une famille Tinctoris à Diest, puis une autre, deux siècles après, à Malines. Il crut un instant pouvoir y rattacher celle de l'illustre maître, sans sortir des limites du Brabant.

» Dans toute question obscure, on tâtonne d'abord, jusqu'à ce que la lumière paraisse enfin.

» M. Vander Straeten interrogea les registres dits « au droit de scel de Brabant. » Il ne tarda pas à mettre la main sur un document précieux pour la biographie de Jean Tinctoris, à savoir l'année exacte de la mort de l'artiste, arrivée en 1511.

» Il ne put trouver la date précise de l'obtention de son canonicat, le placet n'ayant été institué que le 20 mai 1497, conséquemment trop tard pour pouvoir y rattacher ce fait intéressant.

» Aidé par un de ses collègues, M. Louis Galesloot, qui avait eu la bonne idée de parcourir les registres d'inscription de l'université de Louvain, M. Vander Straeten apprit bientôt que Jean Tinctoris avait vu le jour dans le diocèse de la Morinie, c'est-à-dire dans la partie de la Flandre occidentale et de la Flandre française voisine de la mer du Nord.

» Nivelles était écarté du coup, cette ville appartenant au diocèse de Liége.

» Jean Tinctoris, déjà maître ès arts, vient, en 1471, faire, à l'Université, un cours de théologie ou de droit canon. Il appartenait à une famille aisée, car le mot

pauper ne précède pas son nom, comme c'est le cas pour plusieurs de ses collègues.

» Muni de ce précieux renseignement, l'auteur de *la Musique aux Pays-Bas* poussa plus avant les recherches dirigées vers ce point, et il ne tarda pas à découvrir le lieu de naissance même du célèbre théoricien.

» A quoi tient l'élucidation d'un fait? Le scribe, auquel est dû le premier renseignement, l'origine morinienne, négligeait très-souvent de désigner le lieu de provenance des élèves. Celui dont émane la deuxième information, enregistrait au contraire, avec un soin scrupuleux, cette importante particularité.

» Donc, à l'issue des études théologiques de Jean Tinctoris, un Jacques Tinctoris, sans nul doute le frère du grand musicien, vient, à son tour, suivre le cours des arts, où il est reçu le 25 février 1475.

» Il arrive également des côtes maritimes de la Flandre, *morinensis diocesis*. Mais, cette fois, nous savons, d'une manière précise, la localité qu'habite sa famille et où il a vu le jour. Cette localité n'est autre que la ville de Poperinghe.

» La conclusion se fait d'elle-même. Poperinghe est le berceau de Jean Tinctoris aussi bien que de Jacques Tinctoris. La coïncidence des noms, des lieux et des dates est parfaite. Tout s'enchaîne à merveille.

» En quittant Louvain, Jean Tinctoris écrit, en 1476, son traité : *De naturâ et proprietate tonorum*, qui con-

stitue le point de départ de son énorme renommée.

» Tel est le narré succinct des découvertes successives amenées par les archives. Une tâche ultérieure est dévolue à M. Vander Straeten : la publication des pièces probantes.

» Étranger à toute coterie politique, n'ayant d'autre objectif que la vérité, notre érudit musicologue, qui poursuit, depuis vingt ans, avec la vaillance que l'on sait, la réédification de notre belle histoire musicale, s'empressera, nous l'espérons, de déférer à notre vœu, en mettant en lumière tous les documents capables de donner à la question de l'origine de Tinctoris une solution logique et définitive. »

Les pièces sont là ; qu'on les consulte, qu'on les étudie et qu'on juge ! Déjà un savant célèbre, un membre éminent de l'Institut, feu M. Edmond De Coussemaker, a tranché la question en notre faveur, sur des extraits anticipés que nous lui avions communiqués, à sa demande. Voici textuellement ce qu'il dit, dans la préface de l'édition in-8° des œuvres de Tinctoris :

« A l'occasion du projet formé par la ville de Nivelles d'élever une statue en l'honneur de Jean Tinctoris, l'origine de cet artiste a été examinée et discutée. Il ne nous est pas possible d'entrer dans les longs détails qu'a soulevés cette question ; nous allons nous borner à résumer les faits acquis.

» Jusqu'à présent les auteurs avaient adopté les allé-

gations de Trithème, qui, dans ses *Hommes illustres*, s'exprime ainsi....

» Ce passage ne semblait laisser aucun doute, d'autant moins que Trithème était contemporain de Tinctoris. Les biographes, qui sont venus après lui, se sont contentés de le copier sans autre examen.

» Les érudits modernes sont plus difficiles.

» Comme on ne connaissait ni la date de la naissance ni celle de la mort de Tinctoris, un savant musicologue, M. Ed. Vander Straeten, a fait des recherches à cet égard. Il a découvert d'abord la date de la mort de notre artiste; le 12 octobre 1511, un Pierre De Coninck présente un placet pour obtenir la prébende de Nivelles, devenue vacante par le décès de feu Jean Tinctoris.

» Aidé ensuite par les investigations de son collègue aux Archives du royaume à Bruxelles, M. Galesloot, il a découvert, à la date de 1471, sur les registres des inscriptions à l'université de Louvain, une mention ainsi conçue : « *M. Johannes Tinctoris, Morinensis dyocesis*, xv^a^ *maij*. »

» Cette mention constate trois faits : 1° en 1471, Jean Tinctoris était à l'université de Louvain pour y achever ou continuer ses hautes études; 2° il était déjà maître (*Magister artium*)(1); 3° il est né dans la Flandre occidentale.

(1) Il se dit lui même Maître ès-arts.

» Une autre mention inscrite sur le même registre, à la date de 1475, porte le nom d'un Jacques Tinctoris, de Poperinghe (1); M. Vander Straeten croit que c'était un frère ou un neveu de Jean. Cela n'est pas démontré, mais paraît probable.

» Enfin, comme Tinctoris est un nom latinisé et que Jean Tinctoris était Flamand, M. Vander Straeten en déduit que son nom originaire était de Vaerwere. Cette opinion est très-vraisemblable. Il faut remarquer toutefois que Jean Tinctoris conserve son nom latin dans tous ses écrits.

» Quant à l'allégation de Trithème concernant Nivelles, comme lieu de naissance de Tinctoris, ne peut-on pas l'expliquer de cette façon : Tout porte à croire que Jean Tinctoris n'a reçu qu'un canonicat prébendaire. Trithème, qui n'était pas très-sévère sur les renseignements qu'il recueillait, en aura conclu que Tinctoris était chanoine titulaire et natif de Nivelles.

» Selon Trithème aussi, Tinctoris aurait été âgé de 60 ans, en 1496. S'il en était ainsi, il en résulterait qu'il aurait été élève de Louvain à 35 ans; cela paraît fort douteux; il est plus probable qu'il s'est fait admettre à un âge voisin de 25 ans.

» En résumé, Tinctoris paraît être né en 1445; il était originaire du diocèse de la Morinie, très-proba-

(1) « Jacobus Tinctoris, de Poperinghe, Morinensis diocesis. In artibus xxva februarij (1475). » Feu M. de Coussemaker utilise partout les articles que nous avons insérés, en 1875, dans le *Courrier de Nivelles*.

blement de Poperinghe ; il a été élève de l'université en 1471 ; il était déjà Maître (sans doute Maître « ès-arts. ») Il est décédé en 1511. »

M. De Coussemaker passe ensuite à l'examen de la question du prétendu séjour de Tinctoris aux Pays-Bas, et des titres qu'on lui attribue comme fondateur d'une école publique de musique à Naples.

« Dix ans plus tard, le 15 octobre 1487, il reçut du roi Ferdinand, auprès duquel Tinctoris jouissait d'une grande faveur, un témoignage de haute confiance qui prouve combien le prince tenait en estime le savoir et l'expérience de son chapelain. Il lui donna mission de se rendre en France et en Allemagne, et d'y choisir des chanteurs habiles et renommés pour le service de sa chapelle; cela résulte d'une lettre écrite à cette date par le roi Ferdinand (1). Fétis en a conclu que Tinctoris était retourné cette année-là à Nivelles, où, selon le même écrivain, adoptant l'opinion de Swertius, Tinctoris aurait fini sa carrière (2). Mais cette assertion, qui n'a d'autre appui que la lettre citée, est en contradiction formelle avec le passage de Trithème cité plus haut, qui affirme qu'en 1495, Tinctoris était encore

(1) « Cette lettre, écrite en italien demi-latin, est en la possession de M. Scipion Volpicelles, de Naples. Adrien de La Fage en a publié une traduction française en 1850. (*Gazette musicale de Paris*, no 51.) M. Vander Straeten en a pris copie. Il compte la publier avec d'autres documents dans son intéressant ouvrage intitulé : *la Musique aux Pays-Bas avant le* XIXe *siècle*. » Note de feu M. De Coussemaker.

(2) *Biographie universelle des musiciens*, 2e édit., t. VIII, p. 227.

en Italie. S'il est allé à Nivelles, ce ne peut donc être que postérieurement au 1er septembre 1495; mais aucun document ne vient nous renseigner à cet égard. Rien ne constate surtout qu'il soit venu y finir ses jours. « Tinctoris passe pour avoir été le fondateur de l'école publique de musique de Naples. » C'est encore une assertion dénuée de preuve. Il est seulement constaté que Tinctoris était chapelain du Roi et professeur de musique, de droit et de mathématiques. »

Ce témoignage d'un musicographe autorisé a une valeur qu'on ne saurait sérieusement lui contester. Avant de mourir, M. De Coussemaker a tenu, en quelque sorte, à léguer à l'histoire musicale de nos contrées, un dernier gage de son expérience éclairée et de son impartialité rigoureuse. Paix à ses cendres! Les débats politiques passent; les controverses scientifiques, placées sur un terrain calme et digne, restent, en marquant, d'une étape fructueuse, l'épanouissement inévitable de la vérité.

A l'égard des ménestrels aux Pays-Bas, le travail énorme de concentration synthétique auquel nous nous sommes livré, après des recherches patientes faites dans une multitude de localités, s'appréciera à la seule inspection du sommaire qui ouvre le chapitre. Origines, écoles, corporations, priviléges, mœurs, cérémonies, instruments, etc., rien de ce qui a pu éclairer les ténébreuses annales de ces vaillants et pittores-

ques précurseurs du virtuose moderne, n'a été omis, nous entendons dans les limites restreintes où il a fallu se renfermer, eu égard à l'impossibilité presque absolue de faire les recherches directement, spécialement, par la perte ou le détournement des registres relatifs aux milliers de confréries qui se sont établies, depuis le XIIIe jusqu'au XVIIIe siècle, sur le sol des Pays-Bas. Une énumération détaillée des matières inédites ou commentées ferait double emploi avec le sommaire susdit. Nous y renvoyons.

Il convenait, en définitive, de ne s'arrêter qu'aux faits réels de leurs annales, et non à la gymnastique laborieuse des théoriciens, qui, une fois lancés dans le domaine de la fantaisie, ont échafaudé des combinaisons instrumentales, fort curieuses sans doute, mais absolument inadmissibles comme éléments d'une histoire organographique. Tout ce qui a été payé aux ménestrels, par les seigneurs, les communes ou les particuliers, annonce des choses accomplies véritablement et de la façon dont elles sont enregistrées par le scribe. Les ménestrels, ainsi envisagés, sont les vrais préparateurs de l'orchestre actuel, et méritent, dans les moindres manifestations de leur talent multiple, le soin d'une étude sérieuse et approfondie.

Restait une autre phalange de virtuoses, dont nous avions hâte de réhabiliter le souvenir : les clavecinistes. Au domaine, déjà partiellement exploré, de

leurs exécutions et compositions, nous apportons aujourd'hui un nouveau contingent de recherches inédites, appuyé de quelques exemples où se reflète le plus nettement le style des principaux musiciens étudiés et biographiés. Les peines infinies que nous ont coûtées ces renseignements détaillés seront suffisamment dédommagées, croyons-nous, par les lumières énormes qu'ils jetteront sur l'histoire si intéressante, mais si embrouillée encore, de ces curieux polyphonistes.

Il nous est agréable de consigner ici le témoignage de notre vive reconnaissance, pour les soins patients que notre érudit ami George Becker, de Genève, a mis dans la correction des épreuves de ce volume. C'est une rude tâche assurément que de contrôler une à une toutes les notes d'un ouvrage aussi hérissé de citations rétrospectives que l'est celui-ci. Les lumières de M. Becker nous ont été plus utiles encore que son zèle, et nous n'avons qu'à nous féliciter hautement de la généreuse collaboration qu'il nous a prêtée, durant notre éloignement momentané.

LA MUSIQUE AUX PAYS-BAS

AVANT LE XIXe SIÈCLE.

DOCUMENTS INÉDITS ET ANNOTÉS.

I

Tinctoris (Jean).

Illustre théoricien musical du XVe siècle. — Erreurs grossières de Trithème concernant Van Ruysbroeck et Badius. — Erreurs chronologiques, historiques, géographiques, généalogiques, biographiques, bibliographiques, etc., accumulées par le même auteur, au sujet d'autres illustrations. — Les matricules de l'Université de Louvain. — Inscription, en 1471, de Jean Tinctoris, « maître ès-arts du diocèse de la Morinie. » — Conséquences qui en découlent pour l'origine, l'âge et l'éducation du célèbre musicien. — Les noms flamands latinisés. — Tinctoris aliàs *De Verver* ou *Ververs*. — Homonymies discordantes. — Tinctor et Tinctoris. — Immatriculation à Louvain, en 1475, d'un Jacques Tinctoris, de Poperinghe, au « diocèse de la Morinie. » — Origine identique des deux élèves : Jean et Jacques. — Un Jean de Vaerwere, membre de la gilde dramatico-musicale : *les Confrères de la Croix*, à Poperinghe. — *De Vaerwere*, orthographe définitive du nom de l'éminent didacticien. — Tinctoris adonné, « dès l'enfance, » à l'art musical. — Conjectures à ce sujet. — Première éducation probable au prieuré de Saint-Bertin, à Poperinghe. — Grade de maître ès-arts obtenu à l'Université de Paris. — Relations de Tinctoris avec Okeghem et Busnois. — Son modèle en didactique musicale, adopté à Louvain, est le célèbre Jean de Muris. — Son premier traité publié à trente et un ans ; celui de Gafori, son émule en théorie musicale, édité à vingt-neuf ans. — Ses fonctions à Naples. — Fut-il d'abord simple *clericus ?* — Il devient, en même temps que chantre-chapelain, professeur de droit et de belles-lettres, celles-ci comprenant les mathématiques et la musique. — Doutes sur son emploi d'archi-chapelain. — *Musicus* et *cantor*. — Destruction des archives napolitaines, en 1647 et 1701. — Liste officielle des chantres de la chapelle royale à Naples, échappée au désastre. — Artistes italiens, espagnols, français et flamands. — Instrumentistes de Ferdinand Ier.

— Frère Antoine Ferrer, luthier de la Cour, en 1481. — *Scriptorium* organisé à ladite Cour. — Jean de Bruges, calligraphe-enlumineur. — Les rois aragonais de Naples, bibliophiles et protecteurs des lettres. — Une transcription officielle a-t-elle été faite des œuvres de Tinctoris ? — Le professeur de chan de Béatrix d'Aragon. — Éloge du talent musical de cette princesse. — Les cinquante mille manuscrits de Mathias Corvin, son mari, contenaient-ils des œuvres du théoricien poperinghois ? — Candeur juvénile dans la préface du premier opuscule du maître, le point de départ de sa renommée. — Allusion à ses parents et à ses amis des Pays-Bas. — Facilité de style de Tinctoris. — Achèvement complet de ses traités, en trois ans. — Leur description bibliographique. — Date certaine de l'apparition du *Diffinitorium*. — L'exemplaire rarissime du *British Museum* est de 1480. — Tinctoris publie des compositions musicales à Venise, en 1501 et 1506. — Objections contre son prétendu retour aux Pays-Bas. — Découverte de la date authentique de son décès, arrivé en 1511. — Le texte comporte simplement le titre de prébendaire, c'est-à-dire de possesseur d'un revenu de chanoine. — Série de prébendes non-résidentes octroyées à des célébrités musicales aux Pays-Bas, du XVe au XVIIe siècle. — L'expression *nivellensis canonicus*. — Mission temporaire de Tinctoris en deçà des monts. — L'erreur de Trithème expliquée. — Prébendes belges et néerlandaises à la chapelle sixtine. — Preuves contre l'obligation de la résidence prébendaire tirées de l'histoire générale, des lois ecclésiastiques et des indults des papes. — Pérégrinations des anciens artistes officiellement enregistrées, comme, par exemple, le voyage que fit, en 1570, l'organiste malinois Paul De Winde, pour aller remplir le même emploi à la Cour de Vienne. — Rien, nulle part, quant à l'occupation réelle du canonicat nivellois par Tinctoris. — Le texte officiel italien d'un recrutement de chantres effectué, en 1487, en France et en Allemagne. — Importance de cette pièce inédite. — Absence de toute qualification relativement à Tinctoris. — Le maître belge transformé en napolitain. — Silence de Cérone à l'endroit de ses œuvres. — Gafori châtie son *Traité des proportions*. — Inductions diverses à ce sujet. — Contradictions et erreurs de Fétis. — Le célèbre contrapointiste Bernard Hycart, collègue de Tinctoris en 1479. — Antériorité de ses fonctions à la Cour de Naples. — Nouvelles erreurs de Fétis. — École et doctrine. — Hycart, originaire du Brabant. — Sa famille et l'orthographe originale de son nom. — Le compositeur Jean De Macque, organiste et maître de chapelle à Naples, également natif du Brabant. — Sa famille. — Éloge brillant de cet artiste, par Cérone. — Sa biographie extraite des *Notizie* manuscrites de Pitoni, maître de Saint-Pierre, à Rome. — Jean De Macque, élève de Philippe de Monte, à Malines.

Jusqu'à ces derniers temps, la question du lieu de naissance de Tinctoris a pivoté sur le témoignage d'un seul écrivain : Trithème. L'autorité de cet historien est-elle assez grande, assez solide pour se croire obligé de s'en tenir exclusivement à son assertion ? C'est ce qu'il y aura lieu d'examiner d'abord attentivement.

Redisons-le, les légendes fabuleuses ont eu leur temps. On n'accepte plus un fait par la seule voix de la tradition. On veut des preuves authentiques, irrécusables. Depuis quelques années, une foule de récits erronés, relatifs à nos annales musicales, ont été complétement redressés. Le nombre de ceux qui restent à rectifier, est immense. Quiconque se voit en possession d'un contingent de preuves, en doit la publication franche et loyale, quels que soient les obstacles ou les préjugés contre lesquels il aura à lutter. La vérité, qui sera sa devise, doit l'emporter sur toutes les considérations de caste, d'autorité ou de convenance personnelle. Nous aurons, dans le cas dont il s'agit, ces principes sous les yeux.

Au lieu de recourir, à notre tour, à l'intermédiaire d'un écrivain pour voir à quel point Trithème peut être pris au sérieux comme historien ou comme biographe, jugeons-le par ses productions ; c'est le seul moyen de nous renseigner sûrement et définitivement à ce sujet. Prenons au hasard :

Joannes Rusbrock, prior canonicorum regularium Viridis Vallis in Brabanciâ, cameracensis diocesis natione teutonicus; vir, ut ferunt, devotus, sed parum litteratus. Scripsit, patrio sermone, ad ædificationem simplicium, quædam opuscula, quæ per alium post ejus mortem in latinum conversa; in certis optima, in quibusdam vero à doctoribus feruntur esse erronea... Claruit temporibus Wencislai imperatoris et Bonifacii papæ noni anno Domini millesimo CCCXC (1).

Presqu'autant d'erreurs que de mots. Le célèbre mystique dont les *Bibliophiles flamands* ont édité un livre colossal : *Dat boec van den gheesteleken tabernacule*, formant trois volumes in-8°, ne s'appelait point Rusbrock, mais *Van Ruysbroeck*. Loin d'être un homme illettré et dont les ouvrages, qualifiés d'*opuscules* par Trithème, ne s'adres-

(1) *De scriptoribus ecclesiasticis collectanea*. Bâle, 1494, f° 97, v°.

saient qu'aux âmes simples, « c'était, dit Snellaert, un esprit exquis et le meilleur littérateur de son temps. » Il appartenait à la race flamande,et non à la race teutonique. Admettons, à la rigueur, que *teutonicus* signifiait flamand. Il ne vécut point sous le règne de l'empereur Wenceslas, mais sous celui du duc de Brabant Wenceslas. Il ne put briller en 1390, puisqu'il mourut dès 1381. D'ailleurs le duc de Brabant Wenceslas étant décédé également en 1383, c'est à sa veuve qu'échut, depuis cette date, le gouvernement du Brabant. Rien ici, selon toute évidence, de Wenceslas VI, d'abord roi de Bohême, puis empereur d'Allemagne, ce dernier titre ne lui ayant été conféré qu'à la fin de la vie de l'annaliste qui nous occupe, en 1378. Pour le pape Boniface IX, il ne se doutait guère, en montant sur le trône (1389), qu'on lui attribuerait un jour l'honneur d'avoir vu s'épanouir, sous sa paternelle administration, un écrivain mort depuis longtemps. Restent les écrits erronés de Van Ruysbroeck. Qui le croirait? C'est Trithème lui-même qui va en faire justice :

Claruit sub Wenceslao imperatore, non sine opinione sanctitatis (1).

Voilà l'hérétique transformé en véritable saint ! L'*ut ferunt* est abandonné,et le *vir studiosus* remplace le *vir parum litteratus*.L'annaliste tient seul à son *empereur* Wenceslas, apparemment parce qu'il croit Van Ruysbroeck un allemand. Poursuivons :

Judocus Badius, ascensius, oriundus ex Gandavo.

Il s'agit d'un contemporain : « Anno Domini quo haec scribimus, millesimo CCCCXCV. » *Ascensius*, d'Assche, est donc une épithète quelconque, un surnom peut-être, et

(1) *Catalogus illustrium virorum Germaniam suis ingeniis et lucubrationibus exornantium.* (Sans lieu), 1495, f° 32.

Badius, grâce à un *oriundus* nettement caractérisé, se trouve être né en la ville de Gand ! En définitive, si la cité de Van Artevelde est la patrie de l'illustre savant, *ascensius* n'est qu'un vain mot, et si Badius a pour berceau le village flamand d'Assche, *oriundus*, en ce cas, comporte la signification d'*originaire* (1).

On pourrait clore ici le débat. Démontrons toutefois à ceux qui seraient tentés de ne croire qu'à des erreurs accidentelles, que Trithème est coutumier du fait, et que pas une ligne de ses compilations indigestes ne résiste à un examen sérieux.

Maximus episcopus Thaurinensis. Claruit sub Acardio et Honorio principibus, anno Domini 420, et sub Theodosio juniore moritur (2).

Saint Maxime, qui assista au concile de Milan, tenu sous saint Léon en 451, et qui souscrivit, après saint Hilaire, au synode de Rome en 465, serait donc mort avant le 29 juillet 450, date du décès de Théodose le jeune.

Walafridus, abbas monasterii Sancti Galli... Claruit circa tempora Tiberii Augusti, anno Domini DCC.

Evidemment, ce n'est pas en 700 que brillait ce Walfride, mais près de cent cinquante ans plus tard, puisqu'il ne fut nommé abbé de Saint-Gall qu'en 842.

Salomon, episcopus constantiensis, Notgeri (episcopi Leodiensis) quondam auditor... Claruit sub Lothario, anno DCCCL.

(1) Inutile de rappeler ici que le même gérondif *oriundus*, qui semble comporter un doute, est appliqué, par Trithème, à la naissance de Tinctoris en la ville de Nivelles.

(2) *De scriptoribus ecclesiasticis*. Francofurti, 1601 ; *Catalogus*, etc. — Ib., *passim*.

Un abbé de Saint-Gall, qui florissait en 850, et qui a été disciple d'un évêque de Liége mort en 1007 !

Et Rheinherus, que Trithème fait vivre en 1300, tandis que les biographes les plus autorisés l'ont en estime en 1414 seulement ; et les Accurses qui florissent longtemps après leur mort ; et Alain de Lille, qui, décédé en 1203, n'en continue pas moins à exister glorieusement en 1300 ; et Grégoire de Tours, qui s'illustre en 600 ; et Marc-Aurèle, qui est créé empereur dès 160 !..

L'exemple de Badius, né dans deux localités à la fois, n'est pas le seul à invoquer ici. Raban-Maur, à qui Trithème a consacré une biographie spéciale : *Vita Rabani Mauri,* voit simultanément le jour à Mayence et à Fulda :

Rabanus Maurus, magnentius, ex civitate Fuldensi oriundus, Albani discipulus...

Puis, il devient le disciple d'Albain, c'est-à-dire que Trithème confond étourdiment le savant Alcuin, qui portait les prénoms de Flaccus Albinus, avec un martyr quelconque ayant vécu plusieurs siècles plus tôt.

Que dire de ce Francon, évêque de Liége, auquel Trithème attribue des ouvrages publiés deux siècles plus tard par un écolâtre du même nom ?

Que penser de l'historien payen Eutrope, devenu « un moine tenant les propos les plus orthodoxes, » et transformé en auteur de l'opuscule *Ad virgines duas sorores*, opuscule émané d'un autre Eutrope, qui vivait, non sous les Valens, mais sous Théodose le jeune ?

Hermolaus Barbarus s'élève jusqu'au cardinalat ; Henri, dit *de Gand*, n'appartient plus à Munde, mais à la capitale actuelle de la Flandre orientale ; le Français Nicolas De Lyre devient un Anglais ; Henri Harphius, le Brabançon, passe d'emblée Rhénan de la province de Cologne ; Herman Contractus, le moine de Reichenau, est promu moine de Saint-Gall ; Algerus, un enfant de Liége, qui fut scolastique

de Saint-Barthélémy et de Saint-Lambert, en sa ville natale, est regardé pour un moine saxon; Rodolphe Agricola, bien que né à Bafflen, voit le jour à Groeningue, outre que ce rimeur médiocre est qualifié de *poëta celeberrimus* et s'élève aux régions célestes dans ses écrits : « Varia et elegantissima carmina edidit, quibus ingenium suum prope divinum ostendit. »

Nous voici revenu aux Pays-Bas. Restons-y pour citer encore deux exemples frappants des hérésies historiques du trop fameux Trithème :

Notgerus, episcopus Leodiensis, ex abbate monasterii Sancti-Galli, Rabani quondam familiarissimus...

L'évêque de Liége Notger, promu au siége épiscopal en 972, fut donc l'ami de Raban-Maur, décédé en 855! Ce n'est pas tout. Notger, l'évêque guerroyeur, qui fit raser le château de Chèvremont, est métamorphosé en philosophe, en poëte, en astronome, en théologien, etc. Il publie des ouvrages dont Trithème se vante d'avoir vu les originaux. Il compose des hymnes, que le pape Nicolas Ier approuve. Il écrit à Luitard, archichapelain de Charlemagne, et mort depuis près de cent cinquante ans!

Le dix-septième évêque de Liége est sérieusement classé dixième sur la liste des prélats de cette église, et, pour comble de gloire, il s'illustra comme évêque en 850, c'est-à-dire cent vingt-deux ans avant qu'il fût appelé à ces hautes fonctions!

Donc, si Trithème dit que Tinctoris est né à Nivelles, convient-il de le croire sur parole? Fétis, qui a eu la malechance de prendre Trithème pour guide, et qui a reconnu trop tard, hélas! la valeur des archives, dit, avec un accent de conviction sincère, à l'endroit des vieux registres des villes, des collégiales, des abbayes : « Là est la vérité concernant les faits historiques, et non dans les

livres, où d'anciennes erreurs se copient et se répètent d'âge en âge (1).

Les matricules de l'université de Louvain sont, parmi tous ces trésors d'informations, ce que l'on possède peut-être de plus curieux et de plus utile pour notre biographie nationale. Ils forment, depuis la fondation de l'*Alma mater*, une série de noms, enregistrés jour par jour, et où brillent une foule d'illustrations de la littérature, du droit, de la théologie, de la musique, etc. Ces registres, tenus avec le plus grand soin, par des professeurs de l'Université, placés sous le contrôle du recteur en fonctions, sont de toute authenticité, et ont déjà fourni à notre histoire maint renseignement de la plus haute valeur.

Pour ne parler que de la musique, on y rencontre, entre autres, une ligne précieuse se rapportant à une célébrité du xve siècle, à un contemporain de Tinctoris : nous avons nommé Antoine Vanden Wyngaerde, dit *De Vineâ*, réputé pour avoir été un des plus habiles contrepointistes de l'époque :

Antonius de Vineâ, cameracensis diocesis, XXX^a augusti.

Or, Vanden Wyngaerde naquit à Anvers, qui appartenait, comme on sait, au diocèse de Cambrai.

Rien de plus laconique qu'une immatriculation pareille; mais aussi rien de plus catégorique ni de plus valide. Tous les élèves étaient égaux, sur le même pied, comme dans un registre de baptême. La notoriété, cela va sans dire, n'existe point encore pour la plupart; donc une seule ligne suffit. Ce n'est qu'en faisant correspondre plus tard les noms, les dates et les lieux, que l'on parvient à les rattacher à la célébrité acquise. Il serait puéril de vouloir

(1) *Biographie universelle des musiciens*. Voy. aussi *Musique aux Pays-Bas* t. III, introduction, p. XI et XII.

insister là-dessus et de prétendre qu'il faudrait pour eux des indications anticipant en quelque sorte sur leur renommée future.

C'est dans un de ces registres importants qu'eut lieu, il y a un an, la découverte du nom de maître Jean Tinctoris, découverte annoncée à M. le ministre de l'intérieur en ces termes :

Bruxelles, le 8 mars 1875.

Monsieur le ministre,

Tout est imprévu dans les informations fournies par les archives. Les raisonnements les plus ingénieux, les déductions les plus savantes tombent devant une simple ligne renfermant la vérité.

Cette ligne vient d'être trouvée, relativement à Jean Tinctoris, grâce à l'attention que mon collègue et ami, M. Louis Galesloot, a eue de parcourir les anciens registres d'inscription à l'Université de Louvain.

On y lit, à l'année 1471 : « M(agister) Johannes Tinctoris, Morinensis dyocesis, XVIa maij. » Voilà, en quelques mots, toute une révélation.

Tinctoris, déjà maître ès-arts, vient, avec plusieurs de ses collègues élevés en dignité comme lui, achever ses hautes études à la célèbre Université. La qualification de *pauper* ne précède pas son nom, ce qui indique, selon moi, qu'il était de bonne famille, et explique, jusqu'à un certain point, l'avancement rapide qu'il obtint dans la suite. En lui supposant seulement vingt-cinq ans, en 1471, il aura atteint, étant mort en 1511 (1), l'âge de soixante-cinq ans, c'est-à-dire la moyenne de l'existence humaine.

Désireux de connaître son vrai lieu de naissance, j'ai cherché à savoir s'il n'avait point été immatriculé dans la classe des arts, mais vainement. Toutefois, les mots « morinensis dyocesis » suffisent à prouver que le grand théoricien musical appartenait à un diocèse autre que celui dont dépendait la ville de Nivelles, comprise, comme on sait, dans le diocèse de Liége, « leodiensis dyocesis. »

La Morinie occupait, au xve siècle, une grande partie de la Flandre

(1) D'après une autre découverte, dont il sera question plus loin.

occidentale et de la Flandre maritime française. De sorte que Tinctoris se trouve être, en définitive, un flamand, comme j'ai eu l'honneur de vous l'annoncer dans mon récent *Rapport sur les musiciens belges en Italie.*

Agréez, etc.

EDMOND VANDER STRAETEN.

La simple ligne concernant l'illustre théoricien Jean Tinctoris, c'est le fait réel substitué à la tradition fabuleuse et à la légèreté des annalistes qui l'ont seulement copiée : Guichardin, en tête (1567), puis Sweertius (1628), puis Valère André (1643), etc. Comme caractère authentique, elle vaut, nous le répétons, un extrait de baptême, et laisse à des distances incommensurables le témoignage d'un auteur irréfléchi, ignorant, versatile, écrivant à des centaines de lieues, et basant son allégation sur un nuageux, un vacillant, un problématique gérondif.

Une seule ligne, et pourquoi pas? Cette simple ligne n'a-t-elle point renversé tout dernièrement le témoignage erroné, transmis depuis trois siècles, et relatif au compositeur André Pevernaege, prétendûment né à Courtrai?

Andreas Pevernage de Harlebeka, clericus diocesis tornacensis.

Cela se lit dans les actes capitulaires de l'église de Saint-Sauveur à Bruges, au 21 janvier 1563 (n. st.). En dévoilant cette méprise si longtemps accréditée, nous avons indiqué, par la même occasion, la source où elle a pris naissance (1). Au milieu du déluge d'informations dont nous sommes journellement inondés : télégrammes, lettres, journaux, livres, Hiller, le directeur du Conservatoire de Cologne, n'écrivit-il point, il y a quelque temps, à propos du livre sur la musique grecque et romaine de son collègue, le directeur du Conservatoire de Bruxelles :

(1) VANDER STRAETEN et VANDE CASTEELE, *Maîtres de chant*, etc., p. 50 et s.

« Gevaert, né à Gand... » Si un homme sérieux comme Hiller énonce un fait semblable, alors que Cologne et Bruxelles se touchent en quelque sorte par le chemin de fer, combien le léger Trithème a dû avoir beau jeu, pour ses légendes, aux xve et xvie siècles, quand les voies de communication étaient lentes et difficiles, et que la moindre poste n'existait pas encore. Trithème a pu confondre facilement la notule du bénéfice de Tinctoris à Nivelles avec la naissance de l'éminent musicien en cette même ville.

Aux xve et xvie siècles, on avait, aux Pays-Bas, la manie très-pédante de mettre au génitif latin tous les noms flamands précédés d'un *de*, article, ou terminés par un *s*, désignation exacte du génitif flamand. Exemples : Ducis, *De Hertoghe*; Cæsaris, *De Keysere*; Regis, *De Coninck*; Prioris, *De Veurste*; Divitis, *De Rycke*; Textoris, *De Wevere*; Majoris, *De Groote*, Custodis, *De Coster* ou *Costers*; Nepotis, *De Nevé*; Lupi, *De Wolf*; Fabri, *De Smet*; Canis, *De Hondt*; Clerici, *De Clerc*; Albi, *De Wit*; Braxatoris, *De Brauwer*; Pavonis, *De Pauw*; Petri, *Peeters*; Stephani, *Stevens*, etc. La plupart de ces noms appartiennent à l'art musical, et offrent, après le génitif latin, les adverbes *seu*, *vulgò* ou *aliàs*, qui déterminent nettement la forme flamande. Ainsi de Tinctoris, *De Ververe* ou *Ververs*.

Ce dernier nom a été porté, dès les siècles les plus reculés, par les représentants d'une des plus importantes industries de la Flandre, la draperie, qui comprenait notamment les teinturiers. Un de ceux-là, que des documents officiels enregistrent sous le nom de « Waltherus Tinctoris, vulgò *Verwers*, » c'est-à-dire « Gauthier Tinctoris, vulgairement appelé *Verwers* »,devint pléban à Turnhout en 1449.Un autre,Jean Tinctoris,dont le nom véritable a été *Verwers* ou *Farbers*, d'après Paquot, vécut, au commencement du xve siècle,à Cologne (1).Un troisième,Simon Tinctoris, natif de Malines, fut immatriculé, en 1429, à

(1) Voir les sources que cite, à ce propos, Fétis.

l'*Alma mater*. Reste un Jean Le Tintillier, indiqué, à titre de curiosité, par M. De Burbure, et qui se traduit exactement par Tinctor : « Tintillier avait, aux xve et xvie siècles, dit Fétis, la même signification que Tinctor. » L'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*, qui, dans ses premiers rapports à l'Académie royale de Belgique sur les compositeurs illustres de ce pays, avait indifféremment employé les formes Tinctor, Tinctoris et Teinturier, suivant en cela l'exemple de Perne et de La Fage, fixe définitivement, dans son dictionnaire biographique, l'orthographe de *Tinctoris* (1), en ajoutant judicieusement que « rien ne prouve que le nom de sa famille n'ait pas été flamand. »

Une énorme différence existe, en effet, entre les deux appellations Tinctor et Tinctoris. Comme forme de nom, impossible d'attribuer l'obscur Jean Le Tintillier à notre célèbre Jean Tinctoris, le nominatif Tinctor signifiant à la lettre *Le Teinturier* ou *Le Tintillier*, et le génitif se traduisant exactement par la forme inadmissible *Du Teinturier*, *Du Tintillier*. Chronologiquement, l'hétérogénéité des deux personnages, wallon et flamand, s'accentue encore davantage. Le Jean Tintillier paraît, en 1454, comme témoin. Or, comme le fait observer avec raison Fétis, il fallait avoir atteint l'âge de vingt-cinq ans pour être admis à tester. Bien certainement, on n'aura pas attendu que Jean Tintillier eût accompli cet âge, pour l'admettre à témoignage dans un acte public. Accordons-lui seulement trente ans en 1454; il se trouvera, en ce cas, avoir quarante-sept ans en 1471. Ce n'est plus au seuil de la cinquantaine qu'on va s'asseoir sur les bancs d'une Université! Donc, nom et âge empêchent à la fois de faire l'assimilation voulue.

Où le maître ès-arts, Jean Tinctoris, vit-il le jour? De

(1) Cette orthographe, officielle à Naples comme à Bruxelles, ainsi qu'on le verra plus loin, était d'ailleurs adoptée invariablement par Tinctoris lui-même. Ainsi, notre artiste écrit *Tinctoris*, à côté d'un nominatif latin : *Tuus Tinctoris*, et même à côté d'un ablatif : *A magistro Tinctoris*. Cela est décisif.

nouvelles recherches, faites dans les matricules de l'Université, ne tardèrent pas à fournir, à ce sujet, une indication précieuse qui équivaut à une quasi-certitude. Voici en quels termes cette découverte complémentaire fut annoncée à M. le ministre de l'intérieur :

Bruxelles, le 17 mars 1875.

Monsieur le ministre,

J'ai eu l'honneur de vous informer, par ma lettre du 8 mars, que l'illustre théoricien musical, Jean Tinctoris, a vu le jour dans le diocèse de la Morinie.

Il me restait à préciser le lieu même de sa naissance. Les recherches que j'ai poursuivies, dans les registres d'inscription de l'Université de Louvain, m'ont permis de résoudre cette question.

Un Jacques Tinctoris, de Poperinghe, « morinensis diocesis, » est reçu dans la classe des Arts, à ladite Université, le 25 février 1475, c'est-à-dire quatre ans après l'immatriculation de Jean Tinctoris :

« Jacobus Tinctoris, de Poperinghe, morinensis diocesis. In artibus, XXVa februarij (1475, n. st.). »

Sans nul doute, voilà un frère de Jean Tinctoris, qui, à l'issue des études théologiques du grand musicien, vient, à son tour, conquérir le titre de maître ès-arts, et peut-être davantage.

Jean Tinctoris a donc pour berceau la ville de Poperinghe.

En quittant Louvain, il écrit, dès 1476, son traité *de naturâ et proprietate tonorum*, qui est le fondement de sa célébrité.

Agréez, etc.

EDMOND VANDER STRAETEN.

Répétons ici, avec le *Guide musical*, que la coïncidence des noms, des lieux et des dates est parfaite, et que le tout s'enchaîne à merveille.

Ce Jacques Tinctoris appartenait également à une famille aisée, puisque la qualification de *pauper* ne précède point son nom. Effectivement, un Jean De Vaerwere, mis en lumière, peu après l'année 1538, dans les archives de la

ville de Poperinghe, fait partie d'une gilde littéraire et dramatique — nous pourrions ajouter musicale — très-florissante alors, et qui se composait de l'élite de la bourgeoisie de l'endroit: les *Cruusbroers* ou *Frères de la croix*. C'est le seul membre du nom de De Vaerwere que comporte le registre d'inscription de cette société (1).

Selon nous, voilà un fils de Jacques Tinctoris, ou un neveu du grand musicien, peut-être son filleul, car d'après une coutume immémoriale, encore en vigueur aujourd'hui, on aimait à donner à l'enfant tenu sur les fonds baptismaux, le nom du parrain. La distance de Naples à Poperinghe aura été rapprochée par voie de procuration.

La forme flamande de *Verver* ou *Ververs*, telle que je l'ai donnée *à priori*, exige naturellement l'orthographe que le lieu de naissance de l'artiste vient de faire surgir. *Vaerwer*, c'est l'orthographe typique du moyen âge, c'est celle surtout qui correspond avec la prononciation locale, et que nous retrouvons exactement dans un état de contribution à fournir, en 1471, à Charles-le-Téméraire, pour l'expédition d'Amiens, et dans un chapitre des droits d'issue de 1457, que renferme un registre de comptabilité communale. Van Maerlant écrit, dans ses *Alexanders Geesten :*

Die locht hadde die varwe groen,

c'est-à-dire « l'air avait une teinte verte. » En outre, il existait en 1350, dans la métropole commerciale de la Flandre, à Bruges, un quartier fort populeux appelé *Vaerwers dijc:* « Digue aux Teinturiers. »

De Vaerwer ou plutôt *De Vaerwere*, tel est donc le vrai nom flamand de Tinctoris. A l'*e* muet final près, c'est l'orthographe verbale qui domine encore actuellement dans la

(1) VANDE CASTEELE. *Notes historiques sur l'ancienne chambre de rhétorique, dite* CRUUSBROERS, *à Poperinghe*, p. 43.

Flandre occidentale. L'*e* muet donnait jadis un cachet d'élégance harmonique et rhythmique aux verbes aussi bien qu'aux mots : *ghevene*, *bevene*, *lesene*, *doene*. Aujourd'hui, la différence de prononciation entre l'*a* et l'*e* est particulièrement caractéristique dans le Brabant et dans la Flandre. Ici, par exemple, on dit *schaar*, là on dit *scheer*.

Une incise de phrase du *Traité des effets de la musique*, le plus faible des opuscules de Tinctoris, nous apprend que le maître s'adonna à l'étude de la musique dès l'enfance, c'est-à-dire à l'entrée de la vie : « ab ineunte ætate musicæ dedidi. » Traduisons en entier le passage où cette précieuse révélation est faite :

« De même, en effet, qu'il est pour moi, on ne peut plus agréable que la musique, à laquelle je me suis appliqué *dès mon jeune âge*, devienne un sujet de gloire par le zèle d'une princesse que distingue sa prudence et sa beauté, et qui est fille de roi ; de même, grâce à cet art, que Platon proclame le plus puissant de tous, que Quintilien appelle art d'une suprême beauté, et qu'Augustin nomme la science divine, j'attends que ton âme se maintienne toujours pure et à l'abri de toute douleur... »

Qui ignore que la musique était loin d'avoir, au quinzième siècle, l'importance qu'elle a acquise aujourd'hui ? N'existant qu'en formules étroites et banales, elle était confondue quasi avec les mathématiques, et les gens de profession seuls s'en occupaient sérieusement. Tinctoris, qui était mathématicien avant tout, « inter eos qui jura scientiasque mathematicas profitentur (1), » prétend que, sans l'arithmétique, il n'était donné à personne d'exceller dans cet art : « quod quidem ob defectum arithmeticæ, sine quâ nullus in ipsâ musicâ præclarus evadit... (2). »

Le passage de Guichardin relatif à la musique pratiquée par les Belges, au seizième siècle, ne porte que sur l'apti-

(1) Voir le prologue du traité *De naturâ et proprietate tonorum*.
(2) *Traité des proportions*.

tude naturelle qu'avaient alors les hommes et les femmes à chanter harmonieusement entre eux, et il distingue nettement ce don propre à l'amateur, de la science acquise, à l'aide de longues et profondes études, par les maîtres de l'art.

Ce n'est que depuis un demi-siècle tout au plus que la vogue réelle de la musique, c'est-à-dire sa culture sérieuse dans toutes les couches de la société, a commencé parmi nous. Il eût été difficile de rencontrer, il y a cent ans, un piano ou un clavecin ailleurs que chez un organiste ou un maître de chapelle. Quelques privilégiés seulement chantonnaient en s'accompagnant timidement, sinon gauchement, de la harpe ou de la guitare.

Tinctoris vivait donc, au début de l'existence, dans un milieu musical. Il aura reçu, bien certainement, les premiers principes de l'art qui l'a immortalisé d'une bouche familière et intime, comme c'est le cas pour une multitude de musiciens devenus célèbres dans l'histoire. Quoi de plus naturel de supposer dès lors qu'il tient cette éducation rudimentaire de son père même, qui peut avoir été organiste ou maître de chapelle à Poperinghe? Cette profession, qui se cumulait dans les petits centres avec le commerce ou l'industrie, procurait l'aisance, et partant l'estime et la considération. De sorte que les parents de Tinctoris auront pu facilement compléter l'éducation littéraire et artistique de leur enfant, sans en faire un boursier.

Poperinghe possédait alors un prieuré de Saint-Bertin, formé exclusivement de religieux appartenant à la célèbre abbaye audomaroise de ce nom. Serait-ce là que Tinctoris, doué peut-être d'une intelligence précoce et d'une voix sonore, reçut les premiers principes d'une instruction littéraire et musicale ? A moins que ce ne soit à la maison-mère même, qui avait de fréquentes relations avec la succursale poperinghoise. De Saint-Omer à Paris, il n'y a qu'un pas.

Le jeune artiste n'ayant pas obtenu son grade de maître ès-arts à l'Université de Louvain, ce que témoignent irrécusablement les registres d'inscription, il a dû, en définitive, conquérir son diplôme dans quelque autre établissement d'enseignement supérieur, soit à Paris, soit à Bâle (1), soit même à Bologne. Nous optons naturellement pour Paris, vu que d'abord la *Schoone historie van Mariken van Nimweghen*, de Moenen, dit de l'héroïne du roman, qu'elle était si savante en faits d'arts libéraux : astronomie, géométrie, arithmétique, logique, grammaire, musique et rhétorique, qu'elle aurait osé se mesurer avec les plus intrépides « clercs (2) » de l'Université de Paris ou de Louvain :

Die vry consten can zy alle seven :
Astronomia ende Geometria,
Arithmetica, Logica en Grammatica,
Musica ende Retorica is die alder-outste,
Zy sou derren staen tegen d'alderstoutste
Clerc, die in Parys oft Loven studeren.

Puis, grâce à un examen attentif de nos vieux registres de comptabilité communale, j'ai pu constater une assez grande affluence d'élèves flamands à l'Université parisienne, même un siècle après la création de l'*Alma mater*. Enfin, Thierry Martens ne dit-il pas, dans l'avant-propos d'un opuscule sorti de ses ateliers en 1518 : « L'Université de Bâle, si peu fréquentée, si morte, en comparaison de celle de Louvain, nourrit une foule d'imprimeurs ; et la nôtre, qui n'a de rivale que celle de Paris, fait difficulté d'en nourrir un seul ! » Érasme constate d'ailleurs, en 1521, que l'Université de Louvain est la plus fréquentée de toutes, « à l'exception de celle de Paris. » N'oublions pas que beaucoup de fondations belges existaient à Paris,

(1) L'université de Bâle venait d'être fondée, en 1459, par Pie II.
(2) *Clercs* s'employait pour *gens instruits*.

tant pour les études préparatoires que pour les hautes études. Le collége Calvi, par exemple, nommé aussi *Petite Sorbonne*, entretenait un grand nombre de boursiers flamands (1). Des élèves, peu favorisés de la fortune, y auront afflué également.

Si Tinctoris n'a point passé par les cours préparatoires de Paris, il y a lieu de supposer qu'il a fait, à l'Université même, son cours des arts, lequel prenait trois ans et demi, d'après un règlement de 1421. Ne serait-ce point là qu'il vit le célèbre contrepointiste flamand Okeghem, à qui il dédie son premier ouvrage d'importance? Il lui parle presque familièrement, ainsi qu'à Busnois, dans son *prologus*. Okeghem à Paris, Busnois à Louvain, voilà, ce nous semble, l'explication d'une dédicace, qui, sans cette double rencontre — d'élève à maître très-vraisemblablement — revenait, avant tout, au souverain de Naples.

C'est dans ce sens, à peu de chose près, que nous traçâmes, il y a deux ans, les lignes suivantes :

« N'était point qui voulait, au xve siècle, maître ès-arts. Le terme d'*arts* comprenait, dans l'origine, tout le cercle

(1) Citons-en un exemple : « Ghepresenteert den xiiij^en in ougst, meester Jan de Campis, recteur te Parys, in colegie Calvj, omme dat onse scholieren daer ligghende over gherecommandeert houden zoude, iiij cannen wyns, ten pryse voorscreven, iij ℔ iiij s. » *Comptes de la ville de Nieuport*, année 1506.

Traduction : « Offert, le 14 août 1506, à maître Jean de Campis (Van Campen, Vander Velden ?), recteur du collége Calvi, à Paris, pour qu'il prenne sous sa sauvegarde nos élèves qui s'y trouvent, quatre cannettes de vin, du prix susdit, iij livres, iv sous. » Nieuport, qui tenait ainsi à voir ses étudiants fortement protégés à l'Université de Paris, faisait partie, comme on sait, du diocèse de la Morinie. Si une ville, naturellement restreinte en population, envoyait plusieurs de ses jeunes concitoyens pour faire leurs hautes études à Paris, combien devaient en fournir des cités plus vastes et plus riches en ressources? Poperinghe, qui se trouvait dans ce cas, par la fabrication de ses draps de laine appelés *Teutonum Douche*, était d'ailleurs plus rapprochée de la capitale de France que l'était Nieuport. Voir, sur ces *Douche*, de l'allemand *Tuche*, draps, la savante notice d'Altmeyer, relative à Poperinghe. Non-seulement les marchands d'outre-Rhin venaient les acheter à Poperinghe même, mais les industriels poperinghois allaient les débiter dans les foires d'Allemagne et des Pays-Bas.

des connaissances humaines. Ce que l'on appelait arts libéraux — domaine actuel des sciences et lettres, — embrassait le *trivium*, c'est-à-dire la grammaire, la rhétorique et la dialectique, et le *quadrivium*, ou l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. La musique était *theorica et practica, seu mensurata.*

» C'était une rude affaire que d'obtenir ces grades académiques. Les épreuves étaient nombreuses et difficiles pour passer bachelier ès-arts, puis licencié, enfin maître. Avant d'entreprendre ces études, et de subir ces examens, l'élève s'instruisait dans une de ces écoles rudimentaires si nombreuses jadis à Louvain, et qui servaient de pépinières à l'Université. Ou bien encore, si l'élève avait des dispositions musicales et un organe valide, on l'enseignait dans une abbaye ou une collégiale, jusqu'à la mue de la voix.

» Tinctoris a-t-il passé d'abord dans quelqu'une de nos nombreuses maîtrises qui fournirent des musiciens d'élite à toutes les cours de l'Europe? Il appartenait, on l'a vu, à des parents aisés. Il est donc probable qu'il reçut les leçons élémentaires ou même plus complètes, vu son étonnante facilité de conception, d'un maître particulier, renommé pour son savoir et son expérience, et établi à une portée normale du domicile du jeune musicien.

» Au lieu de placer son premier ouvrage théorique sous les auspices du souverain de Naples, notre musicien en fait la dédicace à deux compatriotes illustres : à Antoine De Busne, dit Busnois, chantre de Charles-le-Téméraire, et à Jean Okeghem, chantre de Philippe-le-Bon, tous deux grands compositeurs, et, selon lui, « très-excellents et très-célèbres professeurs de musique, » ce dernier surtout qui fut appelé ensuite à diriger la musique particulière de Louis XI.

» Il y a là une intention, un souvenir. Vraisemblablement Tinctoris a-t-il reçu les précieuses leçons de De Busne, pendant le séjour que ce maître fit à Bruges ou dans les environs. De Busne remplit les fonctions de chantre, avec

un demi-chapelinat, de 1468 à 1481 (1). Quant à Okeghem, qu'on appelait à juste titre, le *père du contrepoint*, Tinctoris lui devait en quelque sorte cette gracieuseté. Son entrée à la chapelle de France ne s'étant effectuée que dans l'intervalle de 1450 à 1460, Tinctoris ne l'aura pu connaître sans doute qu'à son passage probable par la France, à moins qu'il n'ait fait, parmi nous, de fréquentes visites, à l'instar de celle qu'il a accomplie avec ses chantres, *cum suis*, en 1484, visite qui eut le caractère d'un vrai triomphe. »

Qu'on ait maintenant enseigné Jean de Muris à Paris aussi bien qu'à Louvain, notre constatation de l'étude des écrits du plus célèbre théoricien du XIVe siècle, à l'*Alma mater*, n'en aura pas moins sa valeur et sa portée :

Statuimus et ordinamus quod in mathematicalibus legentur tractatus de sphera, primus liber Euclidis, aliquis tractatus de arithmetica, et Johannes de Muris de musica.

Voilà ce qu'attestent les statuts louvanistes de 1426.

(1) Il devint, depuis, *rector cantoriae* à l'église de Saint-Sauveur, à Bruges, et mourut dans ces fonctions, au mois de novembre 1492 : « [6 Novembris 1492]. « Item, eodem die concluserunt domini quod per obitum cantoris ANTHONII BUSNOIS, dominus Walterus susciperet onus regendi cantoriam, donec provideretur ad utilitatem ipsius ecclesie de habili viro. » Cette précieuse découverte, qui date seulement de 1870, nous suggère les réflexions suivantes :

« Encore un renseignement d'une haute importance ! Antoine Busnois, chantre de la chapelle de Charles-le-Téméraire et de Marie de Bourgogne et regardé comme un théoricien consommé; Antoine Busnois, célébré par Tinctoris, Ramis de Pareja, par Aaron et par d'autres écrivains; dont l'imprimeur Petrucci de Fossombrone imprima diverses œuvres, et que M. Fétis, toujours enclin à tirer, de quelques dates mises en sa possession, des conclusions erronées, fait mourir de 1480 à 1481, est définitivement venu passer le reste de son existence à Bruges, et y continuer l'office de chantre à l'église de Saint-Sauveur, jusqu'à la fin de ses jours, dont la date authentique et officielle est le 6 du mois de novembre 1492. Le chapitre souhaite un *habilis vir* pour lui servir de successeur; c'est indirectement faire l'éloge du défunt. Antoine Busnois a-t-il, dans sa position de retraite, publié quelques ouvrages ? L'avenir nous l'apprendra. » *Maîtres de chant et organistes de Saint-Donatien*, etc., p. 42.

Nous voudrions bien voir, au demeurant, qu'un musicien doué, comme l'était Tinctoris, et dont la vraie vocation était la théorie de son art, ait pu rester, durant quatre ans, complétement étranger à toute étude, à toute dispute, à toute leçon ayant pour base les écrits de Jean de Muris. Se tenir ainsi à distance, à un âge où tout est curiosité, où tout est attrait, de ce qui flatte ses goûts et constitue son vrai génie, serait une anomalie, un non-sens, une monstruosité. Nous croyons donc fermement que Tinctoris aura examiné, commenté et discuté Jean de Muris à Louvain.

Est-il besoin d'ajouter que le principal modèle, dont se servit notre Tinctoris, dans ses écrits de théorie musicale, était ce même Jean De Muris? Les modèles de ce genre abondaient pourtant (1). Aux trois gros volumes publiés, au siècle dernier, par l'abbé Gerbert, et formés des écrivains didactiques musicaux ayant vécu du IIIe au XVe siècle, De Coussemaker en a ajouté quatre autres, comprenant les traités de Jérôme de Moravie, de Hothbi, de Robert de Handlo, de Walter Odington, de Philippe de Vitry, d'Anselme de Parme, de Jean de Garlande, de François de Cologne, du nommé Aristote, de Pierre de la Croix, de Réginon de Prum, de Guy de Châlis, etc., etc.

Tinctoris aimait, comme son initiateur De Muris, à s'appeler *magister (artium)* : « Explicit musica magistri (artium) Johannes de Muris. » Voilà pour le premier. « Magister Johannes Tinctoris, legum artiumque professor. » Voilà pour le second. Outre l'imitation d'un auteur qui était enseigné dans l'Université où il acheva ses hautes études, le titre qu'il lui emprunte, à son arrivée en cette Université (1471), et qu'il reprend, avec empressement, à son installation à Naples (1476), achève merveilleusement

(1) La Flandre avait, du temps de Jean de Muris, deux théoriciens musicaux cités avantageusement, dit De Coussemaker. C'étaient Jean d'Ypres et Jean de Belle (Bailleul), tous deux du diocèse de la Morinie.

l'identification de notre musicien, le revêt en même temps d'une certaine autorité, en fait quasi un personnage, et, de plus, permet à ses biographes de déterminer nettement l'âge du maître. Au rebours de Fétis, qui avoue ne rien connaître de la vie de Tinctoris avant 1476, nous pouvons, preuves en mains, certifier toutes les particularités que l'on vient de lire, et, partant de l'âge approximatif de vingt-cinq ans que nous attribuons à Tinctoris, à son entrée à l'*Alma mater*, placer la date de sa naissance à Poperinghe, vers 1446. Gerber et Schilling, sans le savoir apparemment, côtoient la vérité, en mettant tous deux ladite naissance vers 1450. Le premier dit : *etwa um* 1450 ; l'autre met : *um* 1450. De 1450 à 1446, il n'y a guère loin.

Tinctoris, on doit l'avouer, est presque un personnage aussi mystérieux qu'Homère. Il faut donc s'accrocher forcément au moindre lumignon qui flamboie dans la nuit obscure de son existence. Ne parlons pas des supputations à la Trithème. Un écrivain qui confond étourdiment les années, les règnes, les pays, les bons et les mauvais livres, les épithètes d'origine avec les surnoms, qui base ses assertions sur des *on dit*, qui tronque les noms de famille et qui fait vivre et mourir à son gré les personnages qu'il biographie, ne mérite, nous le répétons, aucune sorte de crédit et n'est digne tout au plus qu'à aller grossir la liste des mystificateurs audacieux d'un âge déjà loin de nous.

Veut-on un exemple caractéristique emprunté à la carrière d'Adrien Willaert, qui, comme notre musicien, devint jurisconsulte, et passa, à un âge à peu près semblable, par tous les degrés académiques ?

Le célèbre Willaert naquit, comme on sait, entre les années 1480 et 1490. Il se trouvait déjà à Rome en 1516, sans doute pour y solliciter une maîtrise. Il y entendit chanter, sous le nom d'un musicien de grand renom, le motet de *la Couronne*, dont il était l'auteur. Il était donc déjà un maître distingué dans la composition, à un âge

relativement jeune. Un débutant qui passe dans une ville aussi avancée, musicalement parlant, que l'était alors Rome, pour un maître consommé, c'est là un fait qui doit confondre ceux qui veulent toujours placer l'éclosion des œuvres marquantes à l'âge de maturité des artistes. Non-seulement Willaert avait achevé ses humanités dans sa patrie, mais il avait suivi, comme le témoigne son élève Zarlino, un cours de droit et de jurisprudence à l'Université de Paris. Cyprien De Rore qui le remplaça brillamment à Saint-Marc à Venise, n'écrivait-il pas des motets à quatre parties à un âge tendre (1) ? L'illustre compositeur André Pevernaege n'était-il point maître de chapelle à l'âge de vingt ans?

Ces trois artistes belges, pour devenir maîtres, durent, bien jeunes encore, passer par les fourches caudines de la science et de l'art à tous les degrés. Et, pour emprunter des exemples à des temps plus rapprochés de nous, Rossini et Mozart n'ont-ils point produit, l'un à trente-sept ans, l'autre à trente et un ans, deux types de l'art lyrico-dramatique moderne ? Il a fallu, pour écrire ces œuvres impérissables, connaître des théories autrement profondes, autrement compliquées que les battologies scolastiques du moyen âge.

Avions-nous besoin, en somme, de recourir aux exemples de Willaert, de Pevernaege et de De Rore, à ceux de Mozart et de Rossini, pour prouver que Tinctoris était parfaitement en état de mener à bonne fin son œuvre théorique, à un âge qui n'atteignait point la quarantaine? L'exemple seul de Gafori, le contemporain et l'émule de Tinctoris, suffit pour trancher la question. Gafori, l'illustre théoricien musical italien, né en 1451, publia, en 1480, son grand traité appelé *Theoricum opus musicæ disciplinæ*. Il n'avait donc que vingt-neuf ans, quand il s'illustra d'un coup par cet ouvrage capital, et conséquemment il fut

(1) De Rore avait vingt-six ans, quand on imprima ses compositions à Venise.

deux ans plus précoce que Tinctoris, qui n'acheva sa première œuvre d'importance qu'à trente et un ans. Est-ce assez concluant ? Nous aurons bientôt à faire valoir d'autres arguments décisifs.

Un musicien aussi richement doué que l'était Tinctoris, dut promptement faire son chemin dans le monde. Aussi, le vit-on, en peu de temps, revêtu, à la cour de Naples, de plusieurs fonctions dont nous aurons à déterminer la nature et l'importance.

D'abord, qu'étudia-t-il à l'Université de Louvain? Il n'a pu, en réalité, s'adonner qu'au droit ou à la théologie, vraisemblablement aux deux branches à la fois. Il venait d'être promu au grade de maître ès-arts, lequel était considéré, à juste titre, comme la base de toute l'instruction académique. Il s'intitule, à Naples, *jurisconsultus* et *capellanus*. Pour cette dernière fonction, il suffisait, à la rigueur, d'être simplement *clericus*. Si donc l'on contestait à Tinctoris la faculté d'avoir fait, en quatre ans, un cours complet de théologie et de droit, on pourrait objecter avec raison que le maître s'est contenté d'en savoir assez, en fait de théologie, pour devenir un humble clerc. Aussi, ne fait-il, dans ses nombreuses révélations, quant au genre de position qu'il avait acquis à Naples, la moindre allusion au degré plus ou moins élevé qu'il occupait dans la hiérarchie ecclésiastique. Il y avait des chapelains-chantres en grande masse, à l'époque dont il s'agit, lesquels, à raison de leur grand talent musical, étaient dispensés du sacerdoce. Était-ce le cas pour Tinctoris? Son silence, à cet égard, me fait pencher par l'affirmative.

En tout cas, il a plus ou moins côtoyé les études théologiques, puisqu'il enseigna le droit canon et le droit civil, « *legum artiumque professor*. » Dans les prologues de ses premières œuvres, il décline seulement sa qualité de *licenciatus in legibus*. La dédicace et l'*explicit* de son traité de contrepoint, en revanche, comportent le titre de *jurisconsultus*, qui laisse entrevoir l'obtention, à Naples, du grade

de *doctor legum*. Pour la première fois, il y décline aussi la qualité de *musicus*, que nous apprécierons tout à l'heure.

Il reste donc acquis à l'histoire que Tinctoris fut professeur de droit à Naples, ainsi que maître de musique : « inter eos qui jura scientiasque mathematicas profitentur, » (nous venons de dire que les mathématiques comprenaient la musique : *inter musicæ professores*...); en outre, qu'il fut l'un des chapelains du souverain de Naples : « inter musicæ professores suosque capellanos minimus. » Qui dit chapelain dit chantre, attendu que les chapelains étaient choisis parmi les chantres les plus experts. Aussi, la dédicace de son *Traité des notes et des pauses*, à Martin Hanard, chanoine de Cambrai (probablement un ami de classe) comporte-t-elle clairement la désignation de chantre royal : « inter cantores regis Siciliæ. » Ce titre de chantre lui répugne apparemment, car il ne le décline qu'une seule fois.

Toutes ces révélations vont seulement jusqu'en 1478. On peut y suppléer, à l'aide du document officiel que nous avons découvert à Naples, et qui le qualifie encore, en 1479, simple chantre, venant en douzième ligne, et après son collègue et compatriote Hycart (1).

Les biographes lui donnent le titre d'*archicapellanus*, faussement envisagé, par Fétis, comme équivalant à celui de maître de chant.

C'est en 1487 qu'il est chargé de recruter des chantres pour la chapelle de Ferdinand. En lui recommandant de bien s'acquitter de sa mission, le souverain ajoute : « Cela vous sera facile, en raison de la connaissance que vous avez de l'art du chant. » Ne semble-t-il pas que ce soit là un chantre expérimenté qu'on emprunte au personnel comprenant la chapelle royale, pour combler les vides qui s'y font sentir, et non un maître de chant d'une habileté assez consommée en cette matière pour n'avoir pas besoin qu'on

(1) Extrait de notre *Rapport à M. le Ministre de l'intérieur*, etc. Il en sera question plus loin.

le lui dise? Trop vieux sans doute pour entreprendre de difficiles et périlleux voyages, il se sera contenté d'abord de les chercher dans le pays même; puis il aura désigné Tinctoris comme étant le plus apte à le remplacer en cet office. C'est ce qu'indique, selon nous, très-clairement l'incise : « ne les trouvant pas de ce côté. » Ce n'est pas Tinctoris qui les a cherchés vainement; donc, une mission antérieure à celle-ci a eu lieu par un autre intermédiaire.

Où rencontrer dès lors le titre officiel de *magister cantûs?* Nulle part, nous imaginons. Les biographes se sont trompés en cela comme en tout le reste. Il y aurait miracle, à coup sûr, de les voir dans le vrai ici.

Tinctoris se dit une seule fois *musicus*,qui est essentiellement distinct de *cantor*, et qui s'entend d'ordinaire d'un instrumentiste. Parmi les variantes d'appellations que fournissent les écrits de Tinctoris, celle-ci n'est pas la moins curieuse ni la moins caractéristique.

Pour nous, il est certain que Tinctoris, en dehors des solennités religieuses où il remplissait les fonctions de chantre, jouait soit aux repas d'étiquette, soit aux soirées musicales, d'un instrument qu'il avait appris aux Pays-Bas ou à Naples même.

Le *Traité des effets de la musique* fournit, quant aux repas solennels qui se donnaient à la cour de Ferdinand, des renseignements précieux que Tinctoris a eus évidemment de *visu et auditu*. Après avoir cité Quintilien, qui parle d'instruments de musique employés aux festins, il ajoute que « au temps où il vit, les grands, au milieu de leurs brillants repas, donnent une vraie image des joies du paradis, par la voix mélodieuse des chanteurs, des flûtistes, des tympanistes, des organistes, des citharèdes et des trompettes (1). »

(1) « Hanc quoque consuetudinem, hâc tempestate, plurimum vigere videmus. Magnatibus splendidè ac solenniter epulantibus, quod genus musicorum adesse sentimus : illic cantores, illic tibicines, illic tympaniste, illic organiste, illic

Jouer d'un instrument quelconque était alors une chose si insignifiante pour un artiste comme Tinctoris, qu'il a cru ne devoir en parler. Nous ne serions pas étonné d'apprendre un jour, par quelque vieux manuscrit révélateur, que Tinctoris a pincé de la cithare dans les joyeux festins du roi de Naples.

Les guerres intestines ont anéanti une foule d'archives précieuses à Naples. Les révolutions allumées par Masaniello en 1647, et par Macchia en 1701, ont été particulièrement désastreuses pour les annales de la cité (1). C'est par miracle, pour ainsi dire, qu'un registre de 1480, où figurent les chantres de la chapelle musicale de Ferdinand Ier, a échappé aux bouleversements. Il y a donc lieu de se féliciter d'avoir au moins pu retrouver la trace de Tinctoris, dans un document officiel de l'époque où il vivait. Cette mention, bien que concise, tranche plusieurs questions résumées ainsi dans notre *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur* :

« Tinctoris ne dirigea point, comme on l'a cru jusqu'ici, la chapelle musicale du roi de Naples. Le plus grand théoricien du xve siècle n'était qu'un humble chantre, et, parmi les vingt et un artistes, non compris les soprani qui formaient le personnel chantant de cette chapelle, son nom n'apparaît qu'en douzième ligne.

» L'impartiale histoire veut cette rectification, fondée sur les documents les plus irrécusables. Je me suis rendu en Italie pour y chercher la vérité.

» Comme chanoine-chantre, Tinctoris jouissait apparemment de lucratives prébendes. J'ai voulu savoir quelles étaient les faveurs dont, à l'en croire, le souverain le gratifiat si généreusement, et je n'ai trouvé que la mention

citharedi, illic fistule, illic tube, adeò melodiosè concinentes, ut vera quedam imago supernorum gaudiorum esse videatur. »

(1) Ces deux époques néfastes nous ont été signalées d'abord oralement. Nous les avons trouvées mentionnées ensuite dans le premier volume d'un inventaire général du dépôt des Archives de l'État, à Naples.

d'un costume de drap, qui lui fut donné en 1479, selon un antique usage également suivi aux Pays-Bas. »

Où est cette école qu'il a formée? Où est ce titre de maître de la chapelle qu'on lui a octroyé si gratuitement? Où sont toutes ces dignités dont l'imagination complaisante des biographes, et particulièrement celle de Fétis, s'est plue à revêtir Tinctoris? S'il avait été investi de ces fonctions élevées, lui-même nous les eût revélées, comme il nous a transmis l'emploi de simple chantre, *humillimus cantor*, qu'il remplissait. Lichtenthal nie également, en ces termes, la fondation d'une école musicale à Naples par Tinctoris : « Divers auteurs étrangers à l'Italie, allèguent que le flamand Jean Tinctoris avait déjà érigé une autre école musicale à Naples, ce qui ne semble guère vrai, attendu que les historiens italiens n'en font aucune mention (1). »

Reproduisons le document dont il s'agit :

AD XXI CANTURI DE LA CAPPELLA DEL SIGNOR RE INFRASCRIPTI PER LORO VESTIRE A CIASCUNO L'INFRASCRIPTI PANNI A DI... DICTO (27 octobre 1480).

A Joan de Ghianes.

Garbo de Firenza verde	—	canna (2)	4	palmi 2 1/2	a Ducati	3.
Siti (3) cilestro		d°	—	d° 6 1/2	d°	6.
Siti nigro		d°	—	d° 6 1/4	tari 23 grani 9.	
Panno de Jenua bianco		d°	—	d° 1		

A messer Filippet Dortren.

Firenza fina cilestro	d°	5.	

A messer Guglielmo foro spul.

Garbo de Firenza verde	d°	2	d°	4 tari (4)	15.
Firenze lionato azimato	d°	2	d°	4 Ducati	6.

(1) « Varj autori esteri asseriscono che il fiamingo Giov. Tinctor n'abbia già prima fondata un' altra scuola a Napoli, ciò che non sembra vero, mentre gli storici italiani nulla ne dicono. » *Dizionario*, etc., t. I, p. 359.

(2) *Canna*, mesure de quatre palmes.

(3) *Sete*, soie.

(4) *Taro*, monnaie napolitaine.

A Joan de Platea.
Firenze Paonazo de grana azimato — Canna 2 — pal. 6. Dt. (1) 8.

A Joani Lothin.
Paonazo de grana — Canna 2 — palmi 6 1/2 Duc : 8.

A messer Anselmo.
Paonaczo de grana = canna 2 palmi 6 1/2 = Ducati 8.

A Salvatore Pinia.
Paonaczo de grana azimato canna 1. palmi 1 1/2 a Duc : 8.
Siti cilestre = canna 2. Palmi 1 2/3.

A Fra Alfonso Galeco.
Paonazo de grana azimato — Can : 2. pal. 2 1/2 a Duc : 8.

SEGUITANO LI CANTURI.

A Joan Brusca.
Firenza paonacza de grana zimato = can : 1. pal. 2 1/2 a Dt. 8.
Siti cilestri et negri = canna 2. pal. — a ducati 6.

A Baldassarro Ospato.
Firenza lionato bagnato (2) et zimato = can : 2. pal. — a Dt. 6.
Firenza paonaczo de grana zimato = can : — pal. 3, a Dt. 8.
Firenza torchino a la terlicza = can : — pal. 2 1/2.
Cordellato nigro de Bara : canna 2. pal : VII a Dt. 2.

A Bernar Hicart.
Firenza cilestro = canna 5. pal.

A Joan Tintoris.
Firenza paonaczo de grana sbagnato = canna 3. pal. 6.

A Perot de Vertoya.
Paonaczo de grana de firenza sbagnata = canna 3. pal. 6.

A messer Iach Vilet cantore per Dt. 3. tari 22, grana 10.
Paonaczo do grana de firenza = canna 3. pal. 6.

Al Cappellano maiore per Dt. 3 tari 22 e grana 10.
Paonaczo de grana bagnato et zimato = canna 3, palmi 6 1/2.

A Luisot Patin cantore per Dt. 3 tari 22 e grana 10.
Paonaczo de grana bagnato et zimato = canna 2 e palmi 6 1/2.

A Abbate Jordi Marot per Dt. 3, tari 22 e grana 10.
Garbo de firenza verde = canna 7 e pal. 4.

A Alon Aloth cantore per Dt. III — tari XXII grana X.

(1) Abréviation de *ducati*.
(2) *Bagnato*, *sbagnato*. baigné, trempé.

Paonaczo de grana bagnato et zimato = canna II. pal. VI.
Siti nigro firentino = canna — pal. III 1/2.

A Amatore cantore per Dt. III tari. XXII gra X.
Villagio de londrej nigro = canna IIII pal. —
Damasco verdescuro = canna I — palmi VI.

A fra Simon Jan. cantor per Dt. III tari XXII, grana X.
Garbo de firenza torchino = canna V. palmi V 1/2 a tari 15.
Siti cilestro firentino = canna — pal. VII a Dt. 6.

Per cautela di Monsieur Pasquale 25 ottobre 1480 (1).

Au lieu de vingt et un noms, le registre n'en donne que vingt, ce qui est dû sans doute à l'omission d'un chantre, après la deuxième ligne qui suit « A Baldassarro Ospato. » Ce dernier artiste se trouve être, en effet, l'objet d'une quadruple gratification, au rebours de la plupart de ses collègues, même de ceux appelés « messer » qui n'en ont reçu qu'une. Voici donc les vingt noms mentionnés : 1° Joan. De Ghianes; 2° Messer Filippet Dortren; 3° Messer Guglielmo Foro Spul; 4° Joan. De Platea; 5° Joani Lothin; 6° Messer Anselmo; 7° Salvatore Pinia; 8° Fra Alfonso Galeco; 9° Joan. Brusca; 10° Baldassarro Ospato; 11° Bernar Hicart; 12° Joan. Tintoris; 13° Perot de Vertoya; 14° Messer Jach. Vilet; 15° Cappellano majore; 16° Luisot Patin; 17° Abbate Jordi Marot; 18° Alon Aloth; 19° Amatore; 20° Fra Simon Jan.

Il est difficile de dire si plusieurs d'entre ces musiciens ne portent point un nom latinisé ou italianisé. Tels que les noms s'offrent, on peut, sauf avis contraire, les diviser en italiens, espagnols, français et flamands. Pour Luisot Patin, il y a doute, vu que la famille Patin se rencontre, dans plusieurs registres officiels de Flandre, à une époque plus reculée encore que le xve siècle. Sauf Tinctoris et Hycart, tous, croyons-nous, sont demeurés obscurs. Le « messer Anselmo » concerne-t-il le célèbre Anselme dit

(1) *Cedola di Tesoreria de guarda robba del Sigre Re*, MCCCCLXXX, mese ottobre, N° 84, dont nous avons laissé subsister l'orthographe et la ponctuation.

de Parme? La question reste indécise. Il est triste certainement de voir ainsi confondus, dans la phalange des chantres, deux compatriotes d'un talent éminent. Mais, rappelons-nous que le moindre des collègues de Tinctoris et d'Hycart était versé dans la connaissance approfondie de l'harmonie et du contrepoint, et avait passé, plus d'une fois peut-être, par les fourches caudines d'un examen rigoureux.

Nous rencontrons éparpillés dans d'autres registres quelques renseignements complémentaires sur les musiciens de la chapelle et de la chambre, *della casa*, du souverain de Naples :

1479. — « Antonio, capellano del S. Duca; Nicola, capellano del S. Duca. » — Vannella, moglia del q° Vincinet, cantor fo del S. R. — Mention de plusieurs trombonistes, dont quelques-uns sont empruntés au duc de Ferrare. — « Joan Orosco, musico del S. R. — Laurenczecto, musico de casa del S. R. — Jeronimo Dormatja, musico del S. R. — Messer Pernecto, musico del S. R. »

1480. — « Filippot, cantore de la capella del S. R. — Domino Luisi Prats, de la capella del S. R. — Jeronimo Milecto, dicto Pianano, cantore della capella del S. R. (1). — Vincent Sallit, musico del S. R. — Zacharia di Milano, trombetta del S. R. — Madama Anna Inglese, musica del S. R. »

1481. — « Epo de Tropoya, cappellano maior del S. R. — Frate Messer Gonzalvo de Corduva, musico de la casa del S. R. » Il reçoit de nombreuses gratifications, et figure en tête des musiciens officiels. — « Alfonse Samora, cantore della capella del S. R. — Joan. de Stefano, de la camera de musica del S. R. — Joan. Oroschos, musico della casa del S. R. — Joan. Sagarra, musico del S. R. — Antonello Ascolano, musico. — Jacomo Eximenez, musico del S. R. — Antonio Bertram, tamborino. »

(1) Cité encore en 1481.

A cette même année 1481, se rencontre le nom d'un luthier, que nous nous empressons de consigner ici, pour le joindre, s'il y a lieu, à la liste fort clair-semée des facteurs d'instruments du xve siècle : « A Frate Ant° Ferrer, quale fa certi stromenti da sonar por lo S. R., graciosamente adi 4 dieto bis (1). » Suivent ici quatre dons de vêtements. La qualification de *frate* annonce, on le voit, un artiste affilié à un ordre religieux.

Parmi les calligraphes et enlumineurs de Ferdinand Ier, *scriptori del S. R.*, apparaissent, en 1481, les noms suivants : 1° « Joan de Bruges, scriptore del S. R., la valuta de d. vij tt. iiij gr. v, in cuncto de certi quaterni scripti ad 2 maij. » 2° Petro Francese; 3° Ipolito Lumensis; 4° Randolfo; 5° Joan. Marcheo de Crapi; 6° Vincilao de Boemia; 7° Rinaldo (2).

Hyppolite Lumensis et Wenceslas de Bohême, alias Crispus, sont les seuls artistes de cette liste que mentionne M. Leopold Delisle, dans son *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris*. La phalange des copistes attachés à la cour de Ferdinand Ier est donc doublée pour ainsi dire (3). Nous laissons naturellement aux spécialistes le soin de déterminer si le Jean de Bruges, qui figure en tête des calligraphes, n'est pas un compatriote de Tinctoris. En ce cas, il y a réellement à s'étonner de n'avoir point, à défaut d'une impression soigneuse des œuvres du grand théoricien belge, au moins une copie splendide de ces travaux, car nous attribuons toujours le manuscrit, fort net, du reste, qui nous en a été conservé, au maître lui-même. Le premier eût été pour le souverain, l'autre aurait été pour Tinctoris.

(1) On a vu, plus haut, qu'à la Cour de Ferdinand Ier on jouait de toutes sortes d'instruments. Il est à regretter que les noms de ceux que frère Ferrer confectionna, n'aient pas été cités par le scribe officiel.

(2) En 1479, figure un peintre de Ferdinand Ier, nommé Joan de Justo.

(3) Les noms de calligraphes cités par M. Delisle sont : 1° Antonius Sinibaldus; 2° Cantes Bonagius de Cantinis; 3° Hippolitus Lunensis; 4° Joachim de Gigantibus; 5° Joannes Mattheus Capitanus; 6° Venceslaus Crispus.

Disons, en passant, que la bibliothèque des rois aragonais de Naples était, comme l'atteste M. Deslisle, une des plus riches du xve siècle. Le fonds principal de cette importante collection fut acquis de Frédéric III, roi de Naples, par le cardinal d'Amboise.

Alphonse Ier ne négligea aucune mesure propre à favoriser le développement de l'instruction dans ses États. Il prodigua les encouragements aux hommes de lettres qui faisaient alors la gloire de l'Italie, et qui, de toutes parts, rivalisaient d'empressement à lui faire hommage de leurs compositions. Il lisait assidûment ces livres, et en avait toujours avec lui, dans les camps aussi bien que dans les châteaux. Il transmit ce goût à son fils naturel, Ferdinand Ier, qui, sans contredit, mérite aussi d'être mis au rang des princes bibliophiles. Seulement, la musique ne faisait point partie de la collection qu'il avait amassée. Grammaire, philosophie, nécromancie, astrologie, médecine, art militaire, poésie, cosmographie, histoire, etc., de tout enfin, hormis de la science ou de l'art des sons. Ferdinand Ier ne se borna pas à faire travailler les copistes et les enlumineurs; il favorisa l'introduction de l'imprimerie dans ses Etats et alla, dit Auguste Bernard (1), jusqu'à offrir un évêché à Sixtus Riessinger, de Strasbourg, qui avait imprimé des livres à Naples, en 1471 et 1475 !

On sait déjà que les principaux trésors bibliographiques des souverains de Naples furent vendus vers 1501, par le dernier prince aragonais, Frédéric III, oncle et héritier de Ferdinand II. Nous avons parcouru minutieusement le catalogue qui en a été dressé, en y comprenant les manuscrits dont s'empara Charles VIII, roi de France, après la campagne de 1495. Aucun livre de didactique ni de pratique musicale ne s'y trouve cité. Il faut en conclure que les successeurs de Ferdinand Ier, pas plus que ce prince lui-même, ne se sont guère souciés de faire prendre une

(1) *De l'origine et des débuts de l'imprimerie en Europe*, t. II, p. 257 et 258.

soigneuse transcription des traités musicaux de Tinctoris, par les nombreux copistes qu'ils avaient à leurs gages. Nous tirerons plus loin la conclusion nécessaire de ce cas étrange.

Tinctoris fait, à son arrivée à Naples, l'éloge continuel de Béatrix d'Aragon, et il poursuit ses panégyriques jusqu'au trône où elle s'éleva. Après l'avoir exaltée comme beauté, comme intelligence, il la vanta comme cantatrice à la diction exquise : « mulieres supereminens omnes, non modo cantu, sed pronuntiatione (1). » Est-ce à son intermédiaire qu'il dut sa position à Naples? Si Beatrix ne crut pas indigne d'elle de s'adonner passionnément à l'étude de la musique, n'est-il point permis de supposer que celui qui exalte ainsi son mérite comme artiste, l'a aidée de ses conseils et peut-être de ses leçons? Son père jugeait Tinctoris « per essere tanto intendente in arte de canti (2). »

Le mariage de la fille de Ferdinand Ier eut lieu, d'après l'*Art de vérifier les dates*, en 1476. Selon Didot, ce mariage ne s'accomplit qu'en 1477. La première date marque apparemment les fiançailles ou le mariage par procuration. L'écart que l'on remarque dans les diverses dates assignées par des bibliophiles compétents à l'apparition de l'opuscule où Béatrix d'Aragon est appelée *virgo*, provient, selon toute probabilité, d'éditions successives faites de cet opuscule et où la qualification de *virgo* aura été conservée. La première édition, on l'a vu, nous donne déjà parfaitement gain de cause.

Mathias Corvin, roi de Hongrie, partageait les goûts artistiques de sa gracieuse épouse. Il attira à sa cour les gens les plus habiles dans tous les arts, et les récompensait libéralement. Les chanteurs de sa chapelle passaient pour les meilleurs de l'Europe. Lettré lui-même, il avait

(1) *De naturâ et proprietate tonorum* : « Quo affectum est ut sua penè divina majestas forma (velut Diana nymphas) et arte (velut Caliope musas), mulieres supereminens omnes, non modo cantu, sed pronuntiatione vehementiùs gaudeat. »

(2) Voy plus loin le texte original de sa lettre à Tinctoris.

fait réunir en son château de Bude, une collection de plus de 50,000 manuscrits, collection malheureusement dispersée et en grande partie détruite après sa mort. N'y aurait-il point eu, dans cette masse de volumes, tant autographes qu'apographes, des écrits inconnus de Tinctoris ? Les traités dédiés à la reine de Hongrie ont dû s'y trouver, cette fois peut-être, en calligraphie enluminée. Quelle perte immense à déplorer, si les révolutions dévastatrices ont englouti ces trésors précieux du génie flamand !

Un des premiers écrits de Tinctoris est, sans contredit, son opuscule *de naturâ et proprietate tonorum*. Lisez-en la dédicace, et vous verrez Tinctoris, comme tous les débutants en littérature, se préoccuper, avant tout, des censeurs réels et imaginaires de son livre. Il y a là, comme dans toute publication première, un Zoïle à immoler sur l'autel du ridicule ou de la dialectique. Écoutez comme il en parle, de ce ton candide et familier, que nous avons déjà fait ressortir :

« Dès que cet ouvrage vint aux mains de plusieurs personnes, il y en eut quelques-unes et surtout une, que je ne citerai pas, elle en est indigne, car elle n'a aucune notion des arts libéraux, qui voulurent qu'on me punît d'une marque de blâme. De plus, ce seul individu, le plus ridicule des chantres, n'eut pas peur de me menacer, si jamais je retournais dans ma patrie, de me faire avaler par force ce livre, pour la raison que, comme il en a déjà été question plus haut, j'aurais essayé de désapprouver l'abus qu'on fait des signes de proportion. Paroles vraiment dignes d'un homme si clairvoyant ! Menaces qui appartiennent bien à un homme si courageux ! Et de fait, ce qu'il a prédit avec tant de clairvoyance, les menaces qu'il a faites avec tant de courage, tout cela s'est réalisé en entier dans notre personne. Bien souvent depuis je me suis rendu dans mon pays.

» En effet, quoique le corps en soit à une très-grande distance, l'âme réfléchissant constamment aux parents et

aux amis, assurément en est peu ou point absente. N'ai-je pas aussi avalé le livre même? Sans aucun doute, je l'ai avalé; cela fut même déjà dit par l'esprit d'Ezéchiel : « ton estomac avalera, et tes entrailles seront rassasiées. » Je ne rougis pas d'affirmer que, par ce volume, j'ai été bien rempli (rassasié). Qu'est-ce, en effet, autre chose d'avaler un volume et d'examiner avec grand soin ce qu'il contient, et de s'en remplir le ventre, en confiant à la ténacité de la mémoire ce qui a été l'objet de l'examen?.... »

Comme ce sarcasme, avec lequel il immole sa victime, est sincère et naïf! Comme on voit bien là un homme peu rompu aux tracasseries de la basse envie! Il n'y manque que le jeu de mots, imaginé par lui sur son nom de Tinctoris, pour former un petit tableau de candeur juvénile : « licet eas (proportiones) non summis rhetoricæ coloribus tinxerit... tuus Tinctoris, etc. » Voyez-vous le De Vaerwere poperinghois teindre de hautes couleurs rhétoricales son livre des proportions?

Le passage que je viens de traduire d'un traité antérieur, contient encore quelques particularités, trois surtout, à noter pour la biographie du maître : 1° Les transcriptions qui en ont circulé ou les lectures qui en ont été faites avant toute dédicace; 2° La désignation indirecte de l'aristarque, qui paraît être belge ou flamand. Serait-ce son collègue Hycart? 3° L'existence, en Flandre, de parents ou d'amis, auxquels il songeait souvent ou écrivait peut-être.

On pourrait encore y voir un argument sérieux de Tinctoris contre son retour aux Pays-Bas. Si Tinctoris parle avec complaisance de sa patrie à Okeghem et à Busnois, qu'il nomme justement « lumina claritatis inter recentiores compositores, » il insinue volontiers que ce qu'il ressent pour son pays, est purement platonique. Son esprit s'y rend souvent, au lieu de son corps. Cela paraît lui suffire.

Nous avons rencontré incidemment l'objection portant sur la promptitude avec laquelle Tinctoris acheva son pre-

mier traité de musique, à son arrivée à Naples. Revenons-y, en envisageant la question, déjà tranchée d'ailleurs, sous un nouvel aspect.

Tinctoris a dû quitter Louvain vers le commencement de 1475. Il est bien évident que, poussé par son irrésistible vocation de musicien, et malgré des études toutes différentes, il ne sera pas resté les bras croisés dans la cité brabançonne, ou dans la cité parisienne, il n'importe, et que ce n'est pas en arrivant sur le sol italien que l'envie de produire les théories bouillonnant dans son cerveau lui sera venue.

C'était une coutume d'écrire les leçons orales données dans les cours publics. Les cahiers où se consignaient ces leçons étaient soigneusement tenus, comme il est facile de s'en convaincre par les fragments qui nous en sont restés, et dont plusieurs sont en notre possession. Outre cela, l'élève se livrait à des exercices variés et nombreux, traçait des plans, formulait des problèmes, préparait des thèses imaginaires pour assouplir son esprit aux thèses réelles qu'il avait à subir.

Notre jeune musicien se sera adonné de corps et d'âme à cette gymnastique intellectuelle. Qui sait si les travaux qui font sa gloire, ne sortent pas de la forme embryonnaire des cahiers d'école? On prétend que les meilleures pages de Zarlino ne sont autres que les leçons orales de son maître Willaert. La moitié des théories musicales du temps consistaient d'ailleurs dans des formules invariables qui se transmettaient d'une maîtrise à l'autre. Le théoricien n'innovait qu'au fur et à mesure des hardiesses pratiques introduites par les musiciens autorisés (1).

Le célèbre Busnois écrivit, à en croire de sérieux témoi-

(1) « Tant d'incertitude régnait alors sur l'application des règles aux cas particuliers, dit Fétis, que les théoriciens et les auteurs didactiques étaient obligés d'employer la plus grande partie de leurs ouvrages à dissiper des doutes sur ce sujet, et l'on perdait de vue l'objet essentiel de l'art, pour expliquer des énigmes auxquelles il aurait fallu renoncer. »

gnages, un traité de musique qu'il avait destiné à ses élèves. Schacht en fait mention dans sa *Bibliothèque* en invoquant l'autorité d'Adrien Petit dit *Coclicus*, qui, à l'en croire, l'a connu et consulté. Selon Fétis, la découverte du livre de Busnois serait « précieuse pour l'histoire de l'art. » Nous ajouterons que, fort probablement, elle diminuerait de beaucoup le mérite des traités de Tinctoris.

Et de fait, si les théories de Tinctoris ont le précieux avantage de fournir des spécimens intéressants des innovations introduites par les compositeurs de son temps, spécimens munis de commentaires qui en expliquent le mécanisme et la portée, ces théories, basées sur les écrits de Jean de Muris, ne renferment généralement que des formules connues, traditionnelles, consacrées, dont une exposition claire, précise, sagace, fait le seul mérite. Tout y est facile et coulant. Au milieu des termes scolastiques et techniques dont la prose est hérissée, au milieu de cette logomachie toute mathématique, conforme aux doctrines de l'époque, on sent comme un parfum de juvénilité (1).

En arrivant à Naples, où il allait se rencontrer avec les sommités de la théorie musicale italienne, il aura tenu certainement à se poser tout d'abord comme un savant didacticien. On voit tous les jours de jeunes écrivains s'annoncer, dans les grands centres intellectuels, où ils viennent mettre le pied, par quelque livre à sensation, qui les tire de l'obscurité, de l'indifférence, de l'abandon où nécessairement ils auraient dû végéter longtemps encore. C'est ce que nous nommons, en termes vulgaires, frapper un coup décisif.

On pourrait s'imaginer que l'ensemble des ouvrages de notre théoricien formait quelque chose d'imposant et de

(1) C'est ce que nous avons remarqué aussi, plus haut, dans certaines dédicaces. André Van Hasselt trouve une « naïveté d'expression » dans ces dédicaces, ainsi que dans les épilogues. Voir le rapport de cet érudit à l'Académie royale de Belgique sur la traduction française des *Traités de musique de Jean Tinctoris*, par Fétis.

monumental comme la *Somme* de saint Thomas ou les *Pandectes* de Justinien. Que l'on se détrompe. Chaque grande division de l'œuvre n'est qu'un mince opuscule, et chaque chapitre de cet opuscule comporte parfois à peine une page d'étendue. Nous avons sous les yeux une épreuve dudit ouvrage que nous n'avons pu corriger avant notre tournée scientifique en Italie (1). Le croirait-on? Toute l'impression in-4° des opuscules, depuis la première page du manuscrit jusqu'au *Proportionale*, et où sont compris les trois livres du *Tractatus de contrapuncto*, n'atteint qu'au chiffre de cent cinquante-trois pages!

Si l'on hésitait à s'en rapporter à notre témoignage, le savant Perne, longtemps possesseur du précieux manuscrit, est de nature à dissiper tous les doutes : « Le manuscrit de M. Fayolle, dit-il, est bien écrit et bien conservé. La plupart des lettres initiales, qui doivent être en rouge, manquent; mais il est facile d'y suppléer. Les abréviations y sont aussi fréquentes que dans les ouvrages imprimés sur la fin du quinzième siècle. Il contient 126 feuillets contenant 252 pages; cent vingt ou environ sont remplies par les exemples en notes, dont la copie est très-belle. »

Or, ces deux cent cinquante pages ont été écrites en un intervalle de temps qui ne dépasse pas trois ans. Fétis, après avoir parlé des révolutions qui obligèrent Gafori à s'enfuir, en 1478, à Naples, dit en toutes lettres : « Tinctoris avait achevé depuis peu les traités de musique que nous avons de lui. » Cela est catégorique, nous semble-t-il. Le maître poperinghois avait alors trente-trois ans. C'est l'époque de la vie où les idées sont les plus généreuses, les plus actives, les plus bouillonnantes. On verra

(1) Cette épreuve, qui a été collationnée soigneusement sur le manuscrit le plus complet et le plus authentique de Tinctoris, à savoir celui qui fait aujourd'hui partie du Fonds Fétis, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, a servi depuis au IVe volume des *Scriptores* de De Coussemaker. Les *Traités de musique de Jean Tinctoris*, présentés par Fétis à l'Académie de Belgique, et dont il est question à la note précédente, ont été copiés en grande partie par nous.

bientôt que, s'il commença par la théorie, il finit par la pratique.

Si Tinctoris a pu mener à bon terme, en trois ans, tout son œuvre didactique, à plus forte raison a-t-il pu écrire, en deux ans, c'est-à-dire de février 1475, date probable de sa sortie de l'Université de Louvain, jusqu'en novembre 1476, le traité *de natura et proprietate tonorum* ainsi que les opuscules abécédaires qui le précèdent. Faut-il rappeler que la partie imprimée, avant le *Proportionale*, partie qui comprend les trois livres concernant le contrepoint, ne dépasse guère les cent cinquante-trois pages ?

Citons encore Perne à ce sujet : « Nous ferons quelques observations sur les diverses époques auxquelles les Traités de Tinctoris ont pu être composés. Le livre de l'Exposition de la main n'a pas de date; nous le croyons le plus ancien de tous, non-seulement parce qu'il est placé le premier dans notre manuscrit (1), où l'ordre paraît être exactement observé, mais encore parce qu'effectivement il était naturel que Tinctoris rédigeât les éléments de la musique avant de composer un traité de contre-point.

» Le livre de la nature et des propriétés des tons qui vient ensuite, est sous la date du 6 novembre 1476. Le Traité des notes et des pauses, celui des altérations, le livre *Scriptum super punctis* n'ont point de date; mais on voit clairement que toutes ces matières, qui ne tiennent qu'à la musique, ont dû nécessairement être traitées avant la composition, et que l'ordre est parfaitement observé.

» Les trois livres de l'Art du Contre-point qui viennent ensuite, ont dû être composés en 1477, puisque le dernier est daté du 11 octobre de cette même année. Le *Proportionale musices* paraît avoir été composé après l'Art du Contre-point, puisque cet ouvrage est en quelque sorte un supplément à la composition, et que Tinctoris l'a écrit

(1) Celui qui fait partie de la collection Fétis, précitée.

(ainsi qu'il le dit à la fin de son prologue) parce que les jeunes gens composent d'après les proportions et non par routine. Ce livre n'est pas daté, non plus que le *Diffinitorium* qui le suit, et qui est dédié à Béatrix ; mais il est probable qu'ils n'ont pu être composés, ainsi que le Traité des effets de la musique qui termine le manuscrit, qu'en 1478 ou années suivantes (1). »

Les mots hypothétiques : « En 1478 ou années suivantes, » sont tranchés dans le sens de 1478 par Fétis, toujours meilleur juge en théorie musicale qu'en histoire. Pour le *Diffinitorium*, la place qu'il occupe, à la suite de tous les autres traités, indique assez qu'il était considéré par l'auteur comme une sorte de glossaire explicatif de l'œuvre entier. Grossi assigne à l'apparition du *Diffinitorium* l'année 1478, qui est celle de l'achèvement de l'œuvre donnée par Fétis. De son coup d'œil exercé, l'exact et consciencieux Brunet a placé la publication du *Diffinitorium* en 1479. Panzer, l'éminent bibliophile, fournit aussi l'année 1479, et si nous avions à énumérer les biographes et les historiens, favorables à des dates postérieures à 1474, comme Reissmann et Bernsdorff, qui opinent pour 1476, dix pages de ce volume n'y suffiraient pas. Mais la question, en somme, n'est ni musicale, ni historique; elle est bibliographique avant tout.

Pour aller aussi loin que possible en ce sens, nous avons voulu consulter l'opinion de savants qui ont examiné attentivement et étudié, avec toute la maturité voulue, l'exemplaire précieux cité par Burney (2). Cet exemplaire, on le sait, appartenait jadis au roi d'Angleterre. Il est

(1) Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, au mot *Tinctoris*. Le passage de Perne, cité plus haut, émane de la même source.

(2) Burney, qui n'était pas un bibliographe, tant s'en faut, a seul parlé de 1474, comme date *probable* de l'impression du *Diffinitorium* à Naples. Ce qui fait dire à Perne — que Fétis fait erronément du même avis que Burney : « Nous ignorons quelles indications ont pu l'autoriser à prononcer sur ces deux points avec autant de précision et d'assurance. »

conservé actuellement au *British Museum*, où, de l'aveu de tous les gens compétents, les travaux herculéens du catalogue général des livres recueillis dans l'éminent établissement, ont été exécutés avec une précision, une patience et une sagacité merveilleuses.

Eh bien ! quelle date les savants rédacteurs de ce catalogue assignent-ils à la publication ou impression du *Diffinitorium?* La date de 1480, qui se rapproche sensiblement de celle de Brunet. « *Press Mark :* 166, E, 21 ; *Title of the work :* TINCTORIS (Johannes), *Terminorum musicæ Diffinitorium; Place :* TARVISII ; *Date :* 1480 ; Size : 40. » Suit une description de l'opuscule exactement conforme aux autres exemplaires connus. A côté de toutes ces preuves accumulées, celle-ci n'est-elle pas la plus péremptoire, la plus significative ?

Les traités élémentaires, dont il a été incidemment question, sont de vraies plaquettes de quelques pages, de vrais abécédaires d'école, comme l'Exposition de la main guidonnienne qu'on retrouve partout, et Tinctoris, qui applique à son Traité de contrepoint le terme diminutif d'*opusculum,* opuscule, les a jugés d'une importance si minime, qu'il n'a point cru devoir les munir d'une date ni d'une dédicace. L'Exposition de la main ne renferme que 18 pages. Le *Diffinitorium* est de 1478 ou 1479 ; nous l'avons prouvé. Fût-il de 1476, comme le prétend Fétis, il y avait parfaitement moyen de l'écrire, car il ne comporte que 34 pages d'écriture. « Au surplus, je crois, dit Fétis, que l'*opuscule* dont il s'agit, a dû paraître au plus tard dans l'année 1476, car on voit que Tinctor(is) n'y donne à la fille de Ferdinand que le nom de Béatrix d'Aragon, en la qualifiant de *vierge.* Or, elle épousa, le 15 novembre de la même année, Matthias Corvin, roi de Hongrie, et fut couronnée en cette qualité le même jour (1). »

Voici, pour ceux qui ne seraient pas à même de pou-

(1) Voy. pour le mariage de Béatrix, plus haut, page 34.

voir consulter les traités non imprimés de Tinctoris, le nombre précis de pages qu'occupent, dans le manuscrit de Bruxelles, lesdits traités, en dehors de ceux naturellement dont les pages ont déjà été comptées : *De naturâ et proprietate tonorum*, 36 pages ; *De notis ac pausis*, 36 pages ; *Liber imperfectionum tonorum*, 17 pages ; *Tractatus alterationum*, 4 pages ; *Super punctis*, 9 pages ; *Tractatus de contrapuncto*, le plus important des ouvrages de Tinctoris, 98 pages (1). Ces chiffres ont leur éloquence. On pourra, un jour peut-être, prouver, à l'aide d'une étude comparative des filigranes du manuscrit Tinctoris, que ce recueil est bien l'original de l'auteur, et que l'ordre qu'il y a suivi est celui qu'il a voulu prescrire.

Hormis la simple plaquette du *Diffinitorium*, qu'on se disputerait aujourd'hui à coups de billets de banque, Tinctoris, qui se vante ouvertement d'avoir reçu les plus insignes faveurs de son souverain, n'est guère parvenu à faire éditer un seul de ses ouvrages. Il était bien facile pourtant au roi de Naples de donner au moins à notre glorieux compatriote de quoi publier son remarquable *Traité de contrepoint*, à l'instar des autres maisons princières de l'époque, qui mirent à même leurs principaux musiciens de répandre, par la voie de la presse, leurs productions. Prenons que les révolutions continuelles dont la Péninsule fut le théâtre, surtout au midi, aient mis un obstacle invincible à cette vulgarisation. Le mystère reste toutefois inexpliqué, et est peut-être impénétrable ; car, nous l'avons constaté, non-seulement Ferdinand Ier et ses successeurs, qui protégeaient si efficacement les lettres et les arts, n'ont pas fait imprimer les opuscules didactiques de notre musicien, mais même ils n'en ont pas fait prendre, selon toute apparence, une transcription luxueuse, par les nom-

(1) Le dernier traité, qui est aussi le plus faible, comme il a été dit, a été lacéré en grande partie par une main profane. M. De Coussemaker a pu en faire la restitution au moyen du manuscrit de Gand.

breux copistes et enlumineurs qu'ils avaient à leurs gages. C'eût été un digne complément à l'évêché offert à l'imprimeur strasbourgeois, qui avait imprimé quelques livres à Naples.

Mais si Tinctoris est revenu aux Pays-Bas, comme on le prétend, s'il y a joui, en ce cas, d'une plantureuse aisance, comme il est à supposer, rien n'était plus facile, ce semble, que de s'adresser à l'un ou à l'autre de nos grands typographes, tels que les Vorsterman, les Martens, etc. Il avait la tranquillité réclamée, les loisirs voulus. Il voyait, au moyen de la presse, une immense vulgarisation s'ouvrir devant lui. Rien n'a été entrepris (1). Ceci n'est d'ailleurs qu'un mince argument, à côté de tout ce que nous allons opposer au retour de Tinctoris aux Pays-Bas.

D'abord, Tinctoris fit imprimer des compositions à Venise, en 1501 et 1506 (2). Ce n'est point là le fait d'un chanoine décrépit, retiré dans une petite ville des Pays-Bas, d'où d'ailleurs, nous le répétons, il n'avait qu'à tendre la main pour avoir des typographes à volonté. Il avait soixante ans, tout au plus, d'après nous. C'est bien plus le climat de Naples, que la décrépitude qui l'aura mené à la tombe, cinq ans plus tard.

Quand nous découvrîmes, il y a peu de temps, la date importante de cette mort, nous crûmes, à une première lecture du document révélateur, que le chantre-chapelain du roi de Naples était revenu aux Pays-Bas, en qualité de chanoine de la collégiale de Nivelles. Nous avons même consigné cette impression fugitive dans la lettre que nous écrivîmes immédiatement, à ce sujet, à M. le ministre de

(1) Si, à la fin du xve siècle ou au commencement du xvie, l'impression musicale à notes mobiles n'existait pas encore aux Pays-Bas, il y avait l'impression tabellaire, maintes fois employée avec succès pour les planches de musique d'une étendue restreinte. L'ouvrage de Gafori, du moins l'édition de 1508, est entièrement parsemé d'exemples en notation mobile.

(2) Consulter ce qui a été écrit sur les impressions de Petrucci à Venise. Voir aussi Fétis, à la fin de sa notice sur Tinctoris.

l'intérieur (1). Depuis, des doutes sérieux surgirent dans notre esprit, et ces doutes se convertirent même en certitude, au fur et à mesure de l'étude des pièces que nous pûmes interroger sur ce point intéressant.

L'historien de Nivelles, M. Alphonse Wauters, dément en quelque sorte le fait en question : « Si l'on en croit Sweerts, dit-il, le célèbre musicien y serait devenu chanoine de la collégiale (2); mais cette assertion est extrêmement douteuse. » Pour qu'un écrivain aussi consciencieux et aussi solide que l'est M. Wauters, se soit autorisé à se servir de l'expression « extrêmement douteuse, » il faut qu'il ait eu, à l'appui de son dire, des considérations d'une haute valeur.

Si l'on regarde aujourd'hui certaines positions de chanoines, obtenues à des vingtaines de lieues de l'église où la prébende leur a été assignée, on est facilement disposé à supposer que le pape, collateur du bénéfice octroyé à Tinctoris, aura pu dispenser également cette illustration musicale d'aller habiter le lieu désigné de sa prébende. Le souverain de Naples devait tenir, aussi bien que le pape, à retenir en Italie un homme qui jetait tant d'éclat sur son règne.

Lorsque le titulaire de la prébende en question venait à mourir, le collateur avait six mois de délai pour pourvoir à la place vacante (3). Six mois, c'était plus qu'il n'en fallait

(1) Cette lettre date du mois de février 1875. Tous les journaux se sont empressés de propager la précieuse trouvaille. Schilling ne fixe-t-il pas le décès de Tinctoris à 1520? Ce qui fait dire à Fétis que « les assertions de cette espèce sont sans valeur, n'étant appuyées par aucun document authentique. » Si Fétis s'était toujours ainsi contrôlé lui-même!

(2) M. Wauters entend dire évidemment « chanoine résident. » Nous rencontrerons ultérieurement l'opinion fort équivoque de Sweertius.

(3) « Les prébendes furent toutes, d'abord, à la nomination de l'abbesse, qui était tenue de pourvoir aux places vacantes, dans les six mois de la mort des titulaires. Quant aux chanoines, ils étaient nommés aussi par l'abbesse, mais, à une époque que nous ne pouvons préciser, cette prérogative fut partagée par moitié entre elle et le Saint-Siége. » WAUTERS, *Histoire de Nivelles*, et GUICHARDIN, *Description de tout le Païs-Bas*, etc.

pour régler de Naples à Nivelles, par l'intervention de Rome, toute l'affaire de la succession ouverte. S'il y avait ce que l'on nomme une *rotula*, la chose aura dû être plus expéditive encore.

Mais, objectera-t-on, le texte du document que vous avez découvert relativement à la mort de Tinctoris, dit, en toutes lettres, que son successeur est venu prendre possession de son bénéfice. Voici ce texte :

Van eenen placet voer Peteren De Coninck, om te comen totter possessien van eender provende van Nyvele, vacerende by doode van wylen heeren Janne Tinctoris, ende dat vuyt crachte van zekeren bullen apostolike, etc., de data xij octobris anno [XV^c] XI°, signata Hane... VIJ s. VJ d. (1).

Traduction : « D'un placet pour Pierre De Coninck, afin d'entrer en possession d'une prébende à Nivelles, vacante par la mort de feu Me Jean Tinctoris, et cela en vertu de certaines bulles apostoliques, etc., en date du 12 octobre 1511, signées Hane.... vij s. vj den. »

Au premier abord, ce passage est catégorique. Mais une inspection plus attentive démontre que le mot *possession* est un terme équivalent à « entrer en jouissance » ou à « jouir des fruits » de la prébende,et que,conséquemment, la plus large acceptation doit lui être donnée dans le sens de la liberté de résidence.

Le terme de prébende lui-même signifie simplement, en effet, revenu d'un canonicat. En veut-on une preuve convaincante, irréfutable ? Qu'on relise la requête suivante, adressée en 1542, par Jean Taisnier, à la reine Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas :

A LA ROYNE,

Remonstre très-humblement maistre Jehan Taisnier, M^e d'escolle des enffans de la chapelle de l'empereur, vostre bon frère, comme

(1) Archives générales du Royaume, registre aux droits de scel de Brabant, du 1er octobre 1511 au 31 septembre 1512, f° 1.

depuys certain temps enchà, il ait pleu à Sa Majesté luy donner ung indult de Thunes avec ses lettres patentes sur ce, en vertu duquel le remonstrant a accepté et prins possession d'une prébende de Saint-Pierre de Leuze, vacant par le trespas de feu Me Pierre de Manchicourt, mort à la court de Rome (1)...

Le prédécesseur, qui avait « prins possession » de la prébende, habitait « Rome, » et le possesseur succédant était attaché comme chantre et comme précepteur des enfants de la chapelle royale à Madrid! Sa présence à Madrid est constatée clairement en cette même année 1542.

Faut-il ajouter que des prébendes pareilles se distribuaient jadis par centaines? Les souverains, toujours gênés financièrement, se voyaient obligés de payer leur « personnel domestique, » comme on appelait alors les musiciens des chapelles royales et impériales, sur les revenus et les fondations des églises et des abbayes. Nous avons les mains pleines de ces nominations. Celles qui suivent sont empruntées à la vie de nos plus éminents musiciens.

Jacques Obrecht était chanoine à l'église de Saint-Donat à Bruges, en même temps que prevôt de l'église paroissiale de Thourout.

Jean Okeghem, tout en étant premier chapelain du roi de France, avait le titre de prévôt de la cathédrale de Tours.

Gilles Binchois, chantre de Philippe-le-Bon, reçut, vers 1440, une prébende à Sainte-Waudru à Mons.

Antoine Busnois, chantre de Charles-le-Téméraire, avait des prébendes à Mons et à Oost-Vorne (Hollande). Cette dernière consistait en un décanat.

Pierre De Larue, chantre de Philippe-le-Beau, possédait des prébendes à Courtrai, à Gand et à Namur.

Thomas Créquillon, maître de chapelle de Charles-Quint, à Madrid, était, dit Fétis, « chanoine à Namur ; il résigna

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 182.

cette prébende en 1552, et eut en échange un canonicat à Termonde, qu'il résigna encore en 1555. Enfin, il en eut un à l'église de Béthune (1).

Trois autres maîtres de chapelle de Charles-Quint avaient des bénéfices à Béthune, à Soignies, à Lens, à Floreffe, à Middelbourg, à Bergues-Saint-Winoc, etc.

Gérard de Turnhout, maître de chapelle de Philippe II, à Madrid, jouissait de deux prébendes, une à Namur et une à Tournai.

Michel de Bock, organiste de Charles-Quint et de Philippe II, avait des prébendes nombreuses, dont on peut voir quelques-unes dans la *Déclaration des dignetés, canonies, prébendes, cures, cousteries et scholasteries et autres bénéfices du patronaige du roy des Espaignes et archiduc d'Austrice.....*, que publie le savant Dodt von Flensburg (2).

Géry de Ghersem, maître de chapelle d'Albert et Isabelle, sollicita en 1620 « un canonicato de Oirschot, » ou, à son défaut, un autre à Condé,« uno de Condé. » Lui-même possédait une prébende en l'église de Sainte-Waudru, à Mons, qu'il permuta, en 1622, avec une autre relevant de l'église de Saint-Gobert, à Bruxelles, et qui appartenait à Théodore de Ghersem, « clerc du diocèse de Tournay (3). »

Albert et Isabelle eurent pour organiste un artiste anglais, Pierre Philips, lequel s'intitule à la fois chanoine de Béthune, *Bethuniensis canonicus*, et chanoine de Soignies, *Sonegiensis canonicus*, tout en résidant à Bruxelles. N'est-ce point, à la lettre, l'*ibidem canonicus*, c'est-à-dire le *nivellensis canonicus* de Sweertius? Ce texte d'un biographe qui a publié son ouvrage près d'un siècle après le décès de Tinctoris, n'a point été jusqu'ici l'objet d'une sérieuse attention, et on l'a traduit invariablement dans le sens d'un

(1) *Biographie universelle des musiciens.* Plusieurs de ces prébendes se perdaient par le mariage.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 244, et t. III, p. 168 à 174.

(3) *Idem*, t. II, p. 1 à 20.

séjour fait par Tinctoris dans la petite cité brabançonne, ce qui n'implique point rigoureusement l'expression *nivellensis canonicus*.

On est prébendaire, en définitive, d'un lieu quelconque : d'une église, d'une abbaye, d'une chapelle. En nommant ce lieu, et en l'accolant au titre de bénéficiaire, on ne veut nullement que le personnage auquel le tout s'applique, ait occupé, dans le sens rigoureux du mot, le poste qui lui est échu par tour de rôle. On a répété cela pendant des siècles, sans avoir examiné soigneusement le texte primitif. Que d'erreurs grossières se sont accréditées ainsi d'auteur à auteur ! Nous ne nous étonnerions donc pas que l'on rencontrât, quelque jour, les titres suivants, réunis par Tinctoris : « Regis Siciliæ capellanus, et ecclesiæ nivellensis canonicus. »

Il existe, pour la succession d'une prébende non résidente, un texte à peu près identique à celui qui concerne la succession de Pierre De Coninck à la prébende nivelloise, dont Tinctoris eut la jouissance : « De lettres de collation d'une prébende en l'église de Saint-Pierre à Anderlecht, en faveur de Jean Gaerite, prêtre, haute-contre de la chapelle de Sa Majesté en Espagne, [prébende] vacante par la mort de feu Frédéric Cockaert, dernier possesseur, en date du 29 avril 1586 (1). » « Dernier possesseur » pour un bénéfice brabançon qui permettait la résidence en Espagne ! C'est apparemment la même prébende, — un décanat, — qui fut octroyée, le 4 septembre 1552, au prêtre Corneille Brustaut, également chantre de la chapelle souveraine à Madrid.

Et nunc erudimini ! Les souverains allemands, soit dit en passant, étaient bien plus riches et bien plus généreux, car le roi de Bavière notamment fit cadeau à notre Orland de Lassus d'une superbe propriété foncière !

Tinctoris, à ce qu'il assure dans plusieurs de ses dédi-

(1) Traduction du flamand. Archives générales du Royaume.

caces, reçut de grands et nombreux bienfaits de son maître. Dès lors, pourquoi abandonner son poste lucratif et glorieux, pour l'occupation réelle d'une prébende de petite ville? Fétis, afin de donner une apparence de raison à cette retraite aux Pays-Bas, tente de la rapporter à la mission dont Ferdinand d'Aragon le chargea en 1487, et dont l'objet *unique* était un recrutement de chantres pour sa chapelle. Le texte de cette mission, on se le rappelle, ne permet aucune équivoque. Il y est dit expressément, à propos de ce recrutement de chantres : « Nous voulons que vous alliez au delà des monts... pour en trouver... » Il ne s'agit pas là de départ définitif. Les maîtres de chapelle de Madrid faisaient, à cet effet, des voyages bien plus considérables, et retournaient, leur mission terminée, à leur poste.

C'est d'ailleurs Sweertius, écrivant à plus d'un siècle d'intervalle, qui seul a parlé de cette résidence nivelloise, en confondant probablement la collation pure et simple du canonicat (?) avec la prise de possession véritable, absolument comme l'étourdi Trithème a confondu, sans le moindre scrupule, la prébende de Nivelles, avec le fait même de la naissance du musicien illustre en cette ville. Trithème, redisons-le, a pu voir un rôle de bénéfices à la collation du pape, et faire cette grossière erreur en rédigeant de mémoire ses défectueuses notices. C'est la seule explication à donner à l'objection tirée de la prétendue impossibilité où le mythique Trithème se sera trouvé de songer à une petite localité comme Nivelles, pour y placer le berceau de Tinctoris. Et cette explication, il faut l'avouer, est péremptoire.

Le pape qui avait aussi à pourvoir à l'entretien de ses nombreux musiciens et qui octroyait aux chantres belges des pensions prélevées sur des bénéfices de leur pays, — comme nous aurons l'occasion de le prouver surabondamment plus loin, — était en relations avec notre grand théoricien, cela est de toute évidence, car des compositions de

lui se trouvent à la chapelle sixtine, et l'on n'ignore point que toutes les musiques, particulièrement celles ornées de superbes miniatures, étaient des hommages offerts par leurs auteurs au souverain Pontife. Qui sait si les archives immenses du Vatican, au fond desquelles nul encore ne peut se flatter d'avoir pénétré, ne renferment pas des lettres de Tinctoris au pape alors régnant, lettres où il le remercie de lui avoir fait la grâce (si grâce il a fallu) de jouir des fruits de sa prébende tout en résidant à Naples?

Ce n'est pas tout. L'histoire générale, les lois ecclésiastiques, les indults des papes viennent, comme à foison, apporter leurs arguments décisifs. Il nous suffira, quant à l'histoire, d'exposer les abus existant avant le concile de Trente, pour démontrer que la retraite de Tinctoris à Nivelles eût été une véritable anomalie au moment où il vivait.

Sauf les cas d'obligation absolue de résidence, les hauts fonctionnaires grassement prébendés de ces époques troublées, aimaient à chercher la sécurité et le plaisir auprès du souverain qu'ils servaient. Tinctoris, retenu par ses fonctions près de Ferdinand d'Aragon, habitué, du reste, à vivre au milieu de cette brillante cour de Naples, entouré d'hommes illustres avec lesquels il entretenait commerce d'esprit, n'a pu abandonner cet agréable séjour que s'il y a été contraint par des intérêts considérables. Ses prébendes formaient, selon toute apparence, la plus grande partie de ses ressources. Or, rien ne le forçait à la résidence, c'est-à-dire à l'occupation réelle des postes à bénéfices, puisque, avant les décrets promulgués, en 1563, par le concile, aucun prébendaire ne tenait compte des obligations auxquelles il était tenu. Le relâchement des règles ecclésiastiques se montrait partout, et tandis que Maillart dénonçait ces abus du haut de la chaire (1), Mar-

(1) *Quadragesima sermones*, 21 et 23.

tial d'Auvergne, dans ses *Vigiles du roi Charles VII*, parlait ainsi de ces bénéficiaires prévaricateurs :

> Qui ont huit, neuf dignités et prébendes,
> Grands abbayes, prieurés et commandes.
> Mais, qu'en font-ils ? Ils en font bonne chère.
> Qui les dessert ? Ils ne s'en soucient guerre.
> Qui fait pour eux ? Ung autre tient sa place.
> Mais où vont ils ? Ils courent à la chasse.

Chez les prébendaires d'alors, tous les moyens étaient bons pour se dispenser de ces charges et pour jouir sans peines des bénéfices. Frère Paolo, théologien de la république de Venise et auteur d'une histoire très-savante du concile de Trente, nous montre jusqu'à quel point allait déjà, de ce temps, la manie de discuter des souteneurs de mauvaises causes :

« Pour pallier l'abus de résidence, dit-il, ou plutôt pour le faire paraître plus monstrueux, les canonistes se sont avisés de dire que le mot *beneficium datur propter officium*, qui réfute l'absurdité de la non-résidence, se doit entendre en ce sens, que le bénéfice est donné pour réciter l'office divin. De sorte qu'à leur compte, l'Église donne un revenu de dix mille écus au plus, seulement, afin que le bénéficier prenne le bréviaire en main et le dise tout bas, de toute la vitesse de sa langue, sans penser à autre chose qu'à prononcer les paroles.

» Mais, les distinctions des docteurs et les provisions accordées par les papes, augmentèrent l'abus en peu de temps ; car les bénéficiers se mirent à alléguer l'autorité du pape et l'interprétation des canonistes en leur faveur, au lieu que, sans cela, quelques-uns eussent fait conscience de ne pas résider. Quant aux curés, le commandement de résider ouvrit la porte aux dispenses, que Rome ne refuse jamais, quand on se sert d'un certain moyen qui est toujours efficace. Si bien que la résidence ne fut plus en usage que pour les pauvres prêtres, ou pour ceux qui y

trouvaient leur compte, et que l'abus se répandit partout comme une contagion. »

Voilà ce qui donna lieu au décret de réformation, dont le premier chapitre, touchant la résidence, porte que les prélats y sont obligés de précepte divin ; voilà où l'on dut en venir, le 15 juillet 1563, pour obvier aux abus intolérables qui s'étaient introduits, depuis longtemps, dans l'Église. Jugez si les chanoines, qui, pour la plupart, n'avaient pas charge d'âme, éludaient les devoirs afférant à leur prébende. Toucher les fruits de leur bénéfice et vivre copieusement, c'était plus qu'il n'en fallait pour charmer leurs pieux loisirs.

En droit, Tinctoris était-il astreint à résider au lieu de son canonicat? Il résulte de nombreux documents, que les chantres de la chapelle du Roi étaient dispensés de la résidence. Il leur suffisait de « se faire mettre en possession, ou de prendre possession par l'intermédiaire d'un procureur (1), » pour jouir de tous les avantages réservés à la résidence réelle. D'Espiesses cite, parmi les bénéficiaires dispensés de la résidence : « Les clercs de la chapelle du Roi et chapelains estans de sa suite, qui gagnent entièrement les fruits de leurs bénéfices, ores qu'ils aient cure d'âmes, tout ainsi que si actuellement ils y résidaient (2). »

Les indults de Clément VI, en date du 12 janvier 1348, et les lettres patentes données à Fontainebleau, le 28 septembre 1380, sont venus confirmer ces priviléges. Cent arrêts divers, émanés des Parlements, ont donné raison à cette manière de faire.

Ursin de Tournay, chantre de la chapelle du roi et chanoine de l'église de Saint-Symphorien à Rheims, est admis, le 23 août 1584, à jouir de tous les fruits de sa prébende, sans être astreint à résider. Même permission est accordée, le 29 mars 1575, à Pierre Levasseur, chantre ordinaire de

(1) Pierre Rebuffi, *Praxis beneficiorum*, au chapitre : *de missione in possessionem*, n° 44.

(2) D'Espiesses, *Des bénéfices ecclésiastiques*, sect. V.

la chapelle du roi et chanoine de l'église de Saint-Wulfran d'Abbeville. Par arrêt du 14 février 1579, Didier Leschenot, sous-maître, et chantre de la chapelle du roi, et chanoine de Saint-Quentin en Vermandois, est admis, outre la « jouissance des gros fruits de sa prébende, ensemble des autres fruits, proficts, revenus et émoluments appartenant à icelle, » à être inscrit sur le tableau de l'église, pour « lui estre gardé son tour et ordre, pour conférer, nommer et présenter aux bénéfices qui sont en collation, nomination et présentation du chapitre, tout ainsi que les autres chanoines prébendés résidant en ladite église. »

Citerons-nous l'arrêt rendu, le 16 juin 1630, au profit de Pierre Gabillard, chanoine de Saint-Quentin; le jugement du 30 mai 1645, en faveur de Pierre Bertrand, chanoine de Bourges; celui du 11 juillet 1599, en faveur d'Antoine Pissebœuf, chanoine de Saint-Amable de Rion; celui du 4 mars 1600, au profit de Jean Bernard, chanoine de Saint-Étienne de Troyes, etc.; etc.? Mieux vaut finir par des arguments plus directs, plus locaux.

Tinctoris, on l'a vu, enseignait les belles lettres à Naples, comme aussi le droit civil et le droit canon. Il s'ensuit, d'après Van Espen, que, par ce fait seul, il était dispensé de la résidence. Van Espen cite vingt autres décrets, qui autorisent les professeurs d'université à jouir purement et simplement de leurs bénéfices, c'est-à-dire sans se soucier de la résidence effective (1).

Parmi les prébendes dont jouissaient les chanoines de Nivelles, il en était une dite « impériale, » qui appartenait à l'empereur. Celui-ci, on le devine bien, n'avait garde de résider dans la ville abbatiale. Une autre était déférée au duc de Brabant, qui, pas plus que l'empereur, n'allait pour cela habiter la cité de Sainte-Gertrude.

Par un diplôme, en date du 1er juin 1584, l'empereur

(1) *Opuscula varia, sive Jus ecclesiasticum universum.* Coloniæ, 1729, t. II, p. 155 et suiv.

Rodolphe II, usant de ses droits à la prébende impériale du chapitre de Nivelles, laissée vacante par le décès d'Hubert Schaerberger, en son vivant conseiller et secrétaire de Philippe, roi d'Espagne, accorde la jouissance des droits et fruits auxquels donne lieu ce bénéfice, à un artiste flamand déjà cité en ce livre, Paul De Winde, organiste de la cour, à Vienne (1). Ainsi, le canonicat dont jouissait le secrétaire du roi d'Espagne, habitant Madrid, est délégué à un organiste, résidant alors à Prague.

Pas un de ces artistes dont le voyage à l'étranger ainsi que le retour aux Pays-Bas, s'il a eu lieu, ne soit constaté dans les registres officiels. On a pu voir, par exemple, pour l'organiste Paul de Winde, que l'année même où il fut nommé à la chapelle impériale à Vienne, il fonctionnait à l'église de Saint-Rombaut à Malines (2). Cette année est donc celle de son déplacement. Quelle énorme notoriété pour les illustrations de l'art, dont chaque voyage n'était, en quelque sorte, qu'un triomphe continuel! Voyez-vous d'ici le favori du roi de Sicile, le chapelain, le professeur, le théoricien, le prébendaire, le célèbre Tinctoris enfin, débarquer au port de l'Écluse, être reçu brillamment à Damme, faire son entrée joyeuse à Bruges, où les maîtres de chapelle de dix églises s'empressent autour de lui, pour lui faire les honneurs de la cité, lui offrir de sympathiques banquets et lui adresser mille témoignages d'admiration? Voyez-vous le grand savant musical, à l'hôtel de ville de Gand, recevoir le vin d'honneur, de même qu'à Alost et à Bruxelles ! Entendez-vous les démonstrations d'allégresse

(1) Miræus, *Opera diplomatica*, t. II, p. 919. *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 4, où l'on voit que Paul De Winde était organiste de Saint-Rombaut à Malines, en 1570. Le 1er décembre de la même année, il passa aux gages de la chapelle impériale de Vienne, comme *Nebenorganist*, fonctions qu'il remplit jusque sa mort, arrivée vers la fin de février 1596. Von Köchel, après avoir constaté ces vingt-six ans d'honorables services, ajoute que Paul De Winde, pour avoir parcouru un aussi long terme, a dû plaire par son talent. Assurément, il est flamand.

(2) Voir la note précédente.

qui éclatent sur son passage dans les rues de Nivelles, sa prétendue patrie et sa prétendue ville de retraite?

Votre imagination se représente ce que nos chroniques ont vingt fois enregistré, et ce que nos registres de comptabilité communale, plus verbeux encore que les chroniques et incontestablement plus précis, n'ont jamais omis de relater au long et au large, au chapitre des dépenses. Eh bien! rien de cela nulle part. Pas une ligne, pas un mot. On sait, de la façon la plus circonstanciée, un recrutement de chantres opéré dans nos parages, par ordre du souverain. De l'éloignement définitif de l'artiste de Naples, pas un iota. Et, dans sa soi-disant ville de résidence? Pas la moindre trace de récit, pas le plus insignifiant fragment de pierre tumulaire. Le précieux manuscrit nivellois de M. Abel Lagasse, qui commence en 1497, a été parcouru en vain dans ce sens. Aucune marque d'allusion.....

Voilà ce que nous avons à opposer au retour aux Pays-Bas de l'auteur du *Tractatus de contrapuncto*. Le *nivellensis canonicus* de Sweertius se réduit conséquemment à une simple prébende non-résidente (1), dont Tinctoris se sera contenté de jouir, tout en restant à la Cour de Naples, et n'ayant d'autres relations avec la petite cité brabançonne, que celles d'un propriétaire qui enverrait annuellement sa quittance à des locataires éloignés.

Et, à propos du recrutement de chantres effectué, en 1487, par Tinctoris en deçà des monts, il nous est permis de donner, pour la première fois, le texte italien de la lettre écrite par Jean Pontanus, au nom du roi de Naples, au sujet de cette importante mission. « La Fage, dit Fétis, en a publié la traduction dans la *Revue et gazette musicale*, de Paris (2); malheureusement, il n'y a pas joint le texte ori-

(1) Il y avait de nombreuses prébendes semblables en Brabant, en Hainaut, en Flandre, au Namurois, ainsi qu'en Artois, en Hollande et en Zélande. C'était un moyen, pour les souverains étrangers, d'attirer vers eux les meilleurs musiciens de nos contrées.

(2) Année 1850, n° 31.

ginal. » Le voici, grâce à l'obligeance du bibliothécaire de la ville de Naples, M. Scipion Volpicella, qui a bien voulu en faire lui-même la transcription :

REX SICILIÆ, etc.,

Joanni Tintoris. Havendo nui bisogno per lo servitio del culto divino in la nostra cappella de alcuni cantori della conditione à bucca vi havimo ditto, et non trovandoli in queste nostre parti de qua, volimo che andate ultra monti in Franza, et in qualunque altra regione pæse, et loco ve parerà posserne trovare, et portate con vui le littere scrivemo in raccomand° vostra al Ser^mo et Illmo S^re Re de Franza, et Re de Romani, et ve affaticate, et travagliate trovare alcuno cantore buono, et che habbia la conditione, et parte vi havimo dicto, et trovandoli li conducerete con vui per servitio nostro, et de dicta nostra cappella, et tutto quello si prometterà per vui à dicti cantori conducerite tanto per via de provisione, quanto per qualunche altra via, haverimo rato, et firmo, et farrimo observare.

Averterite bene pero ad fare la spesa utile et que ne habbiamo à restare contenti et satisfacti, il che à vui per essere tanto intendente in tale arte de canti, et per sapere quale sia lo desiderio nostro, et de che ne aggravamo serà facile, si che operarite secundo speramo in vui.

Dat in Castello novo Civitatis nostræ Neapolis, die decima quinta octobris MCCCCLXXXVIJ. REX FERDINANDUS.

Joanni Tentori.

JO. PONTANUS (1).

Ne nous appesantissons pas sur l'irrégularité orthographique du destinataire de la lettre. On a vu *Tintoris*, au lieu de Tinctoris, dans un autre document napolitain. Voici *Tentori*, qui est probablement la forme voulue pour une missive semi-italienne semi-latine de l'époque. N'avons-nous pas rencontré maintes fois ailleurs des noms de famille

(1) M. Volpicella accompagne sa transcription de l'indication suivante : « Nel codice intitolato *Regis Fernandi Primi Instructionum Liber*, ceduto dal signor Camillo Minieri Riccio alla Biblioteca Nazionale di Napoli, tra le istrazioni, che il signor Volpicella non giunse a pubblicare con la stampa nel 1861, è la seguente alle carte 278 e 279, trascritta secondo la sua ortografia. — Dalla Biblioteca Nazionale di Napoli, a dì 3 del novembre del 1874. »

accommodés au langage local? Remarquons pourtant l'absence de toute qualification propre à caractériser un personnage de l'importance de notre artiste. Sa célébrité pouvait être telle qu'il suffisait, dans le monde musical, de l'appeler simplement par son nom patronymique, comme quelques années plus tard, on agissait à l'endroit de Willaert, désigné uniquement par son nom de baptême *Adriano*. Mais, il s'agit ici d'une pièce officielle, et dès lors les titres conférés aux personnages pourraient bien être déclinés. Nous ne sommes plus d'ailleurs en 1480, où Tinctoris n'apparaît que comme chantre de la chapelle royale. Il est vrai qu'il a pu être en même temps chapelain, car les fonctions réunies de chapelain-chantre, c'est-à-dire de chantre en chape aux offices, s'obtenaient jadis à tout âge à Naples, et on en créait autant que de chanoines purement laïcs. Il y en avait bien une douzaine à Naples, comme à Madrid, comme à Bruxelles, comme partout; ils formaient l'élite des chantres d'une cathédrale, et on les élevait en dignité pour mieux les retenir au service : « in musicâ experti. » On en comptait jusqu'à seize, sous Charles VII (1).

« Le savoir de Tinctoris était tel, avons-nous dit (2), que plusieurs écrivains de la Péninsule, entre autres Pittoni, n'hésitent pas à s'attribuer notre glorieux compatriote et à en faire un musicien napolitain. » Pittoni, en tête de la courte notice qu'il consacre à Tinctoris, notice, soit dit en passant, où il ne renvoie qu'à des auteurs connus, dit effectivement : « Giovan. Tintore, famoso contrapuntista napolitano... (3). »

(1) En 1461. Voy. Thoinan, *chapelle-musique*, etc., p. 63. Selon Fétis, article *Tinctoris*, chapelain équivalait à maître de chapelle. Or, à l'article *Cérone*, il prétend que chapelain n'est autre que « membre de la chapelle royale. » Essayez de vous tirer de là, lecteur !

(2) Voy. notre *Rapport à M. le Ministre de l'intérieur*, p. 2.

(3) Notices manuscrites, conservées aux Archives de Saint-Pierre à Rome. Nous sommes le premier à faire cette remarque, parce que le premier nous avons eu la patience de compulser, au point de vue de l'histoire musicale belge et néerlandaise, les biographies en question. Fétis les cite seulement d'après des extraits qu'en a donnés l'abbé Baini.

Un autre écrivain italien, par contre, à qui l'on doit un ouvrage de théorie musicale justement estimé, semble n'avoir point connu les traités de Tinctoris, attendu qu'il met à contribution et qu'il mentionne avec complaisance les principaux livres de didactique musicale parus avant lui, sans faire la moindre allusion à Tinctoris. Pourtant, le grand ouvrage de Cérone : *Tractado de Musica theorica y pratica* vit le jour au lieu même où Tinctoris s'illustra (1). Il n'y a guère d'importance à attacher à la simple mention que Cérone fait du maître poperinghois, dans une nomenclature très-imparfaite des principaux théoriciens musicaux. « Juan Tinctoris, » puis, c'est tout (2).

« Bien qu'il ait tenu une chaire de belles-lettres, *agebat in humanis*, Tinctoris avait une telle méfiance de lui-même, qu'il chargeait parfois ses amis de revoir soigneusement ses écrits. Le célèbre didacticien se vante d'avoir eu cet honneur, et en tire parti pour exalter son propre mérite (3) ». Cela résulte d'une lettre de Gafori à Antoine de Albertis, de Florence, lettre dont l'existence a échappé à Fétis, et que nous avons pu consulter à la bibliothèque ambroisienne à Milan : *Ornatissimo mathematicarum philosophiæque ac musices studiosissimo juveni Antonio de Albertis, florentino, Franchinus Gafurius, laudensis, salutem*...(4). Gafori y dit notamment :

Joannem Tinctoris, cum Neapoli ageret in humanis, nemini mortalium quam Franchino familiariorem fuisse scias : cui tractatum suum de Proportionibus fideliter castigandum commisit parique castigatum recepit.

Cela n'indique-t-il point, au sujet de Tinctoris, un homme qui va affronter, pour la première fois, le juge-

(1) Naples, 1613. L'ouvrage est des plus rares, et les exemplaires, quand on en rencontre, vont à des prix exorbitants.

(2) Voy. à la page 335.

(3) Voy. Rapport précité.

(4) C'est l'*Epistola secunda apolegetica Franchini Gafurii*, en réponse aux objections de Jean Vaginarius (Spataro) de Bologne.

ment du public, qui doute en quelque sorte de lui-même, et qui ne veut, qu'à bon escient, se soumettre à l'aréopage des spécialistes? Gafori revoit avec sévérité ses écrits, et les lui restitue complétement « châtiés. » Ce n'est point assurément un maître blanchi dans la science qui se soumettrait à de pareilles corrections.

Gafori venait d'arriver à Naples, en 1478, pour échapper, comme il a été dit, aux révolutions de la Lombardie. La date 1478 correspond avec celle que Perne assigne à l'achèvement de l'œuvre tinctorienne entière, laquelle se termine, on l'a vu, par le *Proportionale* et le *Diffinitorium*. Or, c'est le *Proportionale* que Gafori fut chargé de limer. Il en résulte une nouvelle preuve, fournie, cette fois, par Gafori lui-même, quant à l'établissement de Tinctoris à Naples. Il venait, dit Gafori, d'enseigner les belles lettres « cum Neapoli ageret in humanis; » encore une coïncidence intéressante! Tinctoris avait décliné, en entrant à l'Université de Louvain, son titre de maître ès-arts. A Naples, au mois de novembre 1476, il reprend ce titre qui lui est cher, en y joignant celui qu'il vient de conquérir à l'*Alma mater* : « Magister Johannes Tinctoris, legum artiumque professor... » N'avons-nous pas constaté expressément, plus haut, que le terme d'arts, *artes*, comprenait les belles-lettres en général? Il y aura maintenant à démontrer que Tinctoris tenait une chaire spéciale de contrepoint à Naples, ce qui est un peu plus difficile que de laisser aller son imagination à dire ceci :

« D'une autre école, vraisemblablement de la maîtrise de Soignies, sortit Tinctoris, qui ne paraît avoir connu personnellement ni Barbireau, ni Ockeghem, ni Obrecht, ses contemporains (1), et qui, conséquemment, n'a pas fait ses études dans le même lieu... C'est à lui qu'appartient la gloire d'avoir porté en Italie toute la doctrine musicale

(1) Ou mieux ses compatriotes. Voir, pour nos conjectures à cet égard, quelques pages plus haut.

développée ensuite par les écrivains de ce pays, depuis 1480 jusqu'à Zarlino (1). » Ces lignes, très-sonnantes, écrites en 1861, sont modifiées ainsi par l'auteur lui-même, quatre ans plus tard : « Tinctoris fut le fondateur, ou du moins un des premiers professeurs de l'école publique de musique à Naples. Tout porte à croire que cette école fut la première régulièrement constituée qu'il y ait eu en Italie, quoique le moine allemand Godendach, ou plutôt Guttendach, en latin *Bonadies*, eût formé précédemment quelques savants élèves, parmi lesquels s'est distingué Gafori (2). »

En omettant Bonadies, dont nous parlerons plus loin, il reste encore le célèbre théoricien belge Bernard Hycart, nommé avant Tinctoris dans la liste des musiciens attachés à la chapelle royale de Naples, et ayant pu donner, avant le maître poperinghois, un cours particulier de contrepoint, supposé qu'un cours pareil eût existé alors à Naples. Pour l'Italie entière, on pourrait citer Gaspard Van Weerbeke, Jacques Obrecht, etc., maîtres d'un savoir qui équivalait à celui de Tinctoris, et qui, vers la même époque où celui-ci fonctionnait à Naples, répandaient peut-être les lumières de leur science à Milan, à Ferrare et ailleurs.

Une autre erreur de Fétis que nous voulons relever, est celle qui assigne à la messe de Tinctoris, conservée en manuscrit à la bibliothèque de la Sixtine, le titre exclusif de l'*Homme armé*. Cette messe porte plusieurs dénominations, éparpillées dans l'œuvre entière, et dont la première, qui pourrait être envisagée, à la rigueur, comme l'appellation principale, est simplement : « Cunctorum plasmator. » A preuve, l'extrait suivant du catalogue de ce précieux dépôt dressé récemment : « N° 35. Del Tintore Giovanni (Messa)

(1) Fétis, *Note sur la découverte récente des plus anciens monuments de la typographie musicale*, etc., dans le Bulletin de l'*Académie royale de Belgique*, 2e série, t. XI, p. 278 et 279.

(2) *Biogr. univ. des musiciens*, article Tinctoris.

col. tit. *Cunctorum plasmator*, et altri molti in tutta la messa. » La messe serait donc dédiée au « Créateur de toutes choses, » au lieu de porter, comme *motto* principal, le timbre d'une chanson populaire, sur laquelle ont brodé à l'envi les meilleurs contrepointistes des xve et xvie siècles.

On a vu, parmi les chantres attachés à la chapelle royale de Naples, un autre Belge éminent, Bernard Hycart, cité celui-là le onzième. Il reçut, comme son docte collègue, un costume de drap, en 1479. Nous disons, à ce sujet, dans un rapport déjà mentionné : « En voyant des artistes de cette valeur rejetés en quelque sorte à l'arrière-plan, dans une institution musicale de renom, on se demande quel devait être le talent de ceux qui remplissaient des fonctions plus importantes. Eh bien, pas un seul d'entre eux n'a laissé la moindre trace dans les annales musicales : une preuve, selon moi, que les distinctions étaient dues plutôt à la faveur qu'au mérite. Peut-être l'étaient-elles aussi à l'ancienneté. » Les chanteurs venaient pourtant d'*ultra monti*, et tous, avant d'être agréés, avaient à passer des épreuves aussi longues que difficiles. Ajoutons que la régénération de l'histoire musicale en Italie n'est encore qu'à son début, et qu'une foule de documents précieux pour cette réédification si nécessaire réclament urgemment le secours d'un investigateur patient et instruit.

Le rang qu'occupe Hycart, dans la susdite liste, laisse supposer, comme il a été dit, une antériorité de fonctions pour celui-ci sur son compatriote Tinctoris. « Il eut, selon Fétis, des discussions sur des points de doctrine musicale avec Gafori. » Fétis, renvoie pour cet objet à l'article biographique qu'il consacre au célèbre théoricien de Lodi. Nous avons parcouru cette notice, d'ailleurs très-intéressante, et nous n'y avons trouvé que ces lignes : « Celui-ci (Gafori) trouva dans cette ville (Naples) Jean Tinctor ou Tinctoris, Guillaume Garnier ou Guarnerius et Bernard Hycart, savants musiciens belges, dont la fréquentation fut

utile à Gafori. » Aucune des brochures de polémique de Gafori ne contient un mot à cet égard. Garnier, on le sait, ne faisait point partie de la chapelle royale de Naples. Il fut pourtant « appelé à Naples, suivant Fétis, pour enseigner dans l'*École de musique* fondée par le roi Ferdinand de Sicile. » Où cette école de musique est-elle renseignée? Si elle a existé, c'est Tinctoris qui a dû en être le professeur, puisque, selon Fétis, Tinctoris a tenu, le premier, un cours de ce genre à Naples. Or, Tinctoris ainsi qu'il le déclare lui-même, n'a enseigné que les arts, ou les belles-lettres qui sont la même chose, et nulle part, que nous sachions, la création d'une école de musique proprement dite n'apparaît dans les anciens documents, tant imprimés que manuscrits. Si Fétis avait remplacé le terme d'*école* par celui de *doctrine*, il eût été mieux dans le vrai, croyons- nous.

Hycart était, selon toute vraisemblance, du Brabant. A diverses reprises, des noms sonnant parfaitement le sien, ont été aperçus par nous, dans des papiers brabançons de l'époque où vivait le maître. Ainsi, une Jeanne Ylkarts obtient une sauvegarde en 1473; elle reparaît, en 1486, avec l'orthographe, probablement plus régulière, de *Huickaerts* (1). On trouve, en 1477, une Wilhelmine Huickart; en 1484, un chevalier Jean Huickart; en 1495, un « hoofmeester » Philippe Huickart, etc. En Italie, le *h* initial se supprimait rigoureusement. Donc Hycart ou Hykart devenait *Ycart*, *Ykart;* le *c* devant le *k*, ou le *k* devant le *c*, n'étaient qu'une superfétation. La musique se transmit dans la famille du maître, témoin, entre autres, le père dominicain Wycart, dont un volume précédent a fait mention. Inutile d'ajouter que le *h* initial s'est converti fréquemment, par aspiration, en *w* : havre, wavre, etc.

(1) « Van eenen stathouderscappe van den leenen voer Woutren van Roesbroeck, in den hove van vrouwen Jehannen Huickaerts, ghesellynne heeren Costens van Berchem, ridder, gheheeten t'Hoff ter Spreet, in den Binanghe van Lyere, de dato xvjs augustj, signata Greyne, xv s. gr. » *Registre aux droits de scel de Brabant*, année 1486.

Le compositeur flamand, Jean De Maque, doit être également originaire du Brabant. Des membres de sa famille se rencontrent fréquemment dans les archives de l'ancien duché. Un registre, entre autres, mentionne un Jacques De Maech au 1er décembre 1484. La diphthongue *ch* a la valeur d'un *k* ou d'un *q* en Italie. De là, l'orthographe *Macque*, avec une terminaison déterminée probablement par l'ancienne forme *Maeche* (1). La femme du célèbre compositeur André Pevernaege, laquelle était originaire d'Anvers, s'appelait Marie *Maecht* ou *Maeght*. Un André Maech, de Deynze, expertise, en 1559, le nouveau carillon placé dans la tour de l'hôtel de ville d'Audenarde. Remarquons que Pevernaege vit le jour à quelques lieues de Deynze.

Jean De Maque soutint, brillamment à Naples, en qualité de maître de chapelle du vice-roi Médina-Céli, la réputation musicale belge. Au chapitre : *A quales compositores praticos podremos imitar seguramente y sin peligro,* c'est-à-dire « quels sont les compositeurs qu'on pourra imiter sans danger, » Cérone, dans son important ouvrage *De la musica theorica y pratica*, cite Jean De Macque à côté des plus grands maîtres italiens, espagnols et flamands :

« Los compositores praticos que a mi parescer (salvo el mejor juyzio) se pueden imitar en cosa de yglesia son estos : Domingo Phinoth, Jacobo Vaet, Juan Mouton, Nicolas Gomberth, Simon Boglù, Christoval de Morales y à Jusquino. Verdad es que en las composiciones deste postrero ay cosas buenas, mas mezcladas con tantas malas, que pierden la dulçura ; como los arrojos dulces metidos en la mar. En los madrigales se podrà imitar à Thomas de Chrequillon, Adriano Vuilaerth (particularmente los que và impressos en la obra llamada *la Pegorina*) y Cypriano de Rore. Y de los mas modernos à Pedro Vincio, Philippe de Monte, Orlando de Lassus, Juan de Maque.... (2). »

(1) On conserve, dans les archives communales de Malines, une lettre adressée en 1416 ou 1417 au magistrat de cette ville, par un certain « A. Demaeck, » et au moyen de laquelle il est facile de redresser l'orthographe défectueuse des Italiens, qui, en typographie, se servaient rarement de la lettre *k*.

(2) P. 89.

Puis, Cérone, après avoir parlé de la musique en contrepoint double et figuré, musique qui ne plaît, dit-il, qu'aux gens de profession, ajoute :

Y por ende el verdadero juez della ha de ser el entendimiento artificioso del perfeto musico, y no el simple oydo de qualquiera persona : Bartolome de Roy, Juan de Maque, Ruger Juvaneli ..

A son tour, le judicieux Pitoni, dans ses *notizie* manuscrites, invoque, au sujet de Jean De Macque, l'excellent témoignage de Cérone (1), en y joignant celui de Cerreto, qui n'a pas moins de poids :

Giovanni De Macque, organista della cappella Regia de Napoli, e poi maestro di cappella della medesima, discepolo di Filippo De Monte. Il Cerreto, nella sua *Pratica musicale*, lib. III, fogl. 156, lo mette fra i compositori eccellenti, e suonatori parimenti eccellenti d'organo della città di Napoli, mentre viveva ancora l'anno 1601. Il Cerrone, nel suo *Melopejo*, stampato l'anno 1613, a carte 757, lib. XIII, cap. 61, lo nomina il sig^r Giovanni De Macque, dignissimo maestro di capella della Reale di Napoli, musico ed organista singolare, e molto excellente, come le sue opere fanno testimonianza di lui.

L'Indice del Vicenti riferisce il II° lib. de' Madrigali à 6 (voci). L'indice del Franzini nota li Madrigale à 5, lib. II, III e VI. Il catalogo officiale 207, riferisce li Madrigali à 6 voci, e canzonette napolitane, stampate in Anversa, per il Belleri, l'anno 1600, in-4° (2). Il Terzo dei Madrigali à 4 voci si vede stampato in Napoli, 1610. Li Madrigali à 6 voci si trovano impressi l'anno 1576, in Venezia, per Angelo Gardano.

Fétis, partant du renseignement fourni par le titre du premier livre de madrigaux de Jean De Macque, à savoir

(1) A un endroit que nous n'avons point voulu transcrire, pour en laisser la priorité d'emploi au savant maître de l'école romaine. Le voici textuellement en espagnol : « Senor Juan Demacque, dignissimo maestro de la capilla real de Naples, musico y organista singular y muy eccelente, como sus obras dan testimonio dello. » Cérone constate, en même temps, qu'il y avait « tantos preeminentes musicos in la susodicha civdad. » Un recrutement de chantres pour le vice-roi de Naples eut lieu, aux Pays-Bas, en 1521. Voy. *Messager* de 1867, p. 107.

(2) Voy. plus loin, à la rubrique Moucque.

que ce grand musicien avait été « discipulo di M. Filippo De Monte, » en conclut, un peu légèrement, à notre sens, que « De Macque reçut son éducation musicale, comme enfant de chœur de la collégiale de Soignies, où Philippe de Mons était chantre dans les premiers temps de sa carrière.» Il sera prouvé ultérieurement que Philippe De Monte n'est autre qu'un enfant de Malines, dont le vrai nom était *Van den Berghe*, alias *de Monte*. Il y a donc plutôt lieu de croire à une instruction donnée par Philippe De Monte en Brabant même, d'où le maître et l'élève étaient également originaires.

Force nous est de borner là nos informations sur Jean De Macque, car cet artiste, de même que tant d'autres de sa profession, s'est efforcé, en quelque sorte, de nous dérober à la fois le secret de son origine, de son éducation et de sa carrière musicale. Il n'a voulu que nous exhiber ses œuvres. Cela suffirait, pour ainsi dire, si la musique, à l'époque où vivait De Macque, était autre qu'un alignement conventionnel de notes, privées du souffle d'où jaillit l'inspiration personnelle.

II

Van Ranst (Philippe),

bassoniste de la chapelle royale à Bruxelles, aux XVIe et XVIIe siècles. — Sa famille : Nicolas Van Ranst, le vieux, luthiste, et Nicolas Van Ranst, le jeune, vice-maître de ladite chapelle. — Il est un des premiers vulgarisateurs du *fagotto* aux Pays-Bas. — Rôle primitif des bassons à l'orchestre, aux offices déchantés et dans les salons de la Cour. — Émoluments et bénéfices de Philippe Van Ranst. — Sa requête, en 1619, favorablement apostillée par le gouverneur général. — Sa retraite, et sa mort, arrivée en 1628. — Il est appelé « ménestrel, » dans les registres officiels. — Emploi abusif du mot « ménétrier. » — Les anciens ménestrels-instrumentistes aux Pays-Bas : leurs fonctions, leurs mœurs, leurs écoles, leurs instruments, leurs statuts, etc. — Traces qu'ils ont laissées dans les archives. — Leur division en ménestrels seigneuriaux, communaux et nomades. — Leur monographie authentique entreprise pour la première fois. — Examen préliminaire de leurs instruments. — Appellations contradictoires de certains d'entre eux. — Signification complexe de *pipen* ou *pijpen*. — Explication incomplète de Kastner, à ce sujet. — Noms des instruments fournis par les archives et les chroniques. — Les instruments propres aux Pays-Bas. — Mention rare de quelques-uns. — Leçons de vielle. — Ce que Kastner entend par « basse de Flandre. » — BRUGES : Ménestrels cités au XIIIe siècle. — Leurs exercices de piété. — Leur école en 1318. — Un guitariste brugeois à la Cour d'Angleterre, en 1363. — Constitution d'une gilde. — Statuts modifiés en 1534. — Chapelle spéciale des ménestrels construite vers 1421. — Leurs compositions, leurs exécutions, leurs instruments. — La *bonghe* brugeoise. — Chanson où elle est citée. — Appréciations diverses à son sujet. — Définitions d'Alain de Lille et de Kilian. — Description et dessin d'une *kromme scalmeye* brugeoise du XVe siècle. — Les ménestrels brugeois à Bruxelles et à Oudenbourg. — Facteurs d'instruments. — Musiciens des anciens souve-

rains de Flandre. — Leurs instruments au XIIIe siècle. — Ménestrels de Philippe-le-Hardi, de Jean-Sans-Peur, de Philippe-le-Bon. — Lettre patente de la nomination d'Étienne De le Bogaerde. — Ménestrels de Charles-le-Téméraire et autres venus à la Cour de ce prince. — Ménestrels aveugles. — Trois fameux harpistes. — Le banquet des Vœux. — Jean Van Halen, violiste et trompettiste. — Figure de ses instruments. — Hypothèses là-dessus. — Ménestrels nomades. — GAND : École de ménestrels, en 1378, fréquentée par des musiciens de Philippe-le-Hardi. — Les ménestrels communaux à la guerre, aux processions. — *Pipen* et *scalmeyen*. — Danseurs et instrumentistes sous l'invocation de saint Zacharie. — Instruments des ménestrels communaux : *Scalmeye*, saquebute, bassets et double bombarde. — Leurs emblèmes et leurs jetons de présence. — Souffleurs et joueurs. — Mœurs et coutumes. — La timbale. — Un maître de harpe. — Décadence de la *scalmeye*. — Premier corps d'harmonie. — Facture d'instruments. — Une pochette d'Henri Willems, datée de 1679. — YPRES : Ménestrels communaux réglementés dès 1295. — Leurs écoles en 1313 : maître Simon. — Erreurs de Fétis. — Six ménestrels en 1393. — Cornemuseux en 1409. — École tenue au *tuindag* de 1429. — École en 1432. — Réflexions à ce sujet. — Cérémonies et fêtes officielles. — Ménestrels forains. — Facteurs d'instruments. — COURTRAI : Chapelle des ménestrels des comtes de Flandre. — Deux sculptures de 1375 qui les concernent. — Facteurs de *pipen* en 1370. — Ménestrels communaux. — Gilde de Groeninghe. — AUDENARDE : École d'instrumentistes fréquentée, en 1409, par les ménestrels de la duchesse de Bourgogne. — Inductions diverses à ce sujet. — Les ménestrels à la procession. — Leur costume. — Goesin De Bey, joueur de *scalmeye* et son école, en 1486. — Instruments à cordes et à souffle. — Hautboïstes et saquebutistes. — Accord de flûtes, en 1531, et de cromorne, en 1539, celui-ci provenant d'Anvers. — Erreurs de Fétis. — La famille Van Weerbeke. — Un joueur de *zinckr*. — Ordonnance de 1558, concernant les ménestrels communaux. — La *Handfleute*. — Tambourins et bassons. — Naissance d'un corps d'harmonie. — Le serpent à l'église. — Le *rommelpot* à la rue. — BRUXELLES : École de ménestrels, en 1370. — Erreurs de Fétis au sujet du violiste Louis Van Valbeke. — La signification réelle de *stampien*. — Mort de Van Valbeke en 1358. — Les ménestrels communaux aux foires et aux banquets. — « Chansons de musicque » jouées, en 1495, devant Philippe-le-Beau. — Statuts de la corporation de Saint-Job, de 1574. — Traduction du texte original. — Interprétation des statuts de 1606 et de 1651. — Tableau de Rubens pour la chapelle de Saint-Job. — Démêlés des ménestrels communaux avec les instrumentistes étrangers. — Documents à ce sujet. — Leur participation aux tragédies musicales et à l'opéra. — Ils concourent à la procession dite *de la Pucelle*. — Joueurs de psaltérion. — Ménestrels des souverains. — Joueurs de trompette, de cornet, de *pipen*, de flûte, de guitare, de viole, de naquaires, de cornemuse, d'orgue portatif, de rebec, etc., à la Cour de Wenceslas, duc de Brabant. — Instrumentistes de Philippe-le-Beau, de Charles-Quint, de Philippe II, d'Albert et Isabelle. — La lyre italienne et la chitarrone. — Naissance des concerts. — La symphonie. — Facteurs d'instruments. — Le luthier Simon, prétendu inventeur de la harpe à pédales. — Guitare confectionnée par Delannoy, en 1777. — Flûtes, clarinettes et

hautbois dus aux Van Rottenbourg. — TERMONDE : Les ménestrels, en bandes nombreuses, à l'*ommegang* de 1395 et 1405. — Vingt-huit cornemuses en 1477. — La *quena* péruvienne de M. Oscar Commettant, et la *quene* flamande des processions de Termonde. — Renseignements inédits sur ce dernier instrument. — *Violen* et *velen*. — Les ménestrels à la foire, de 1568 à 1615. — Leurs instruments. — Les ménestrels aux chambres de rhétorique. — ANVERS : Gilde des ménestrels, à partir du XIVe siècle. — Leurs statuts de 1535. — Analyse des statuts de 1555. — Les ménestrels au bal. — Règlement de 1676, traduit du flamand. — Ordonnance communale de 1718. — Serment imposé aux ménestrels de la gilde. — Rôle des ménestrels aux cérémonies publiques. — Leurs instruments. — Le virtuose Tilman Susato. — Les quarante flûtes de la Hanse teutonique. — Leur provenance et leur destination. — Erreurs à ce sujet. — Méprises de Fétis. — Les luthiers d'Anvers, au XVIe siècle. — Les instruments du *Ligghere* de Saint-Luc et des tableaux anciens du Musée. — Figure curieuse d'un ménestrel anversois de la première moitié du XVIe siècle. — LIERRE : Figures de ménestrels sculptées de l'église de Saint-Gommaire. — Existence d'une gilde d'instrumentistes au XVe siècle. — Sa participation aux mystères joués au cimetière de ladite église. — Description des figures et des instruments dont elles sont munies. — La syrène bouffonne et mystique. — Dessin des sculptures. — Les ménestrels et leurs instruments cités par les archives. — TIRLEMONT : Figures de ménestrels de l'église de Notre-Dame du Lac. — Leur costume et leurs instruments. — Figures de mimes et de saltimbanques. — Age de ces sculptures. — Leur dessin. — Hautbois alto du XVIIe siècle provenant des ménestrels-gagistes de Tirlemont. — LOUVAIN : Les ménestrels à la procession de la Vierge, dès 1409. — Le *snaerspel*. — La harpe et le luth. — La *scalmeye*. — Dessin d'un groupe d'instrumentistes de l'*ommegang* de 1594. — La musette devant le Cheval traditionnel. — LIÉGE : La « compaignye des ménestriers. » — Ses statuts, de 1526 et de 1605, confirmés par le prince-évêque Ernest. — Elle a pour patron saint Gilles, le protecteur spirituel des cuisiniers. — Les anges instrumentistes du portail de Saint-Paul. — Signification de ces figurines. — Pierre Pettre, facteur de violons, reçu dans la corporation des charpentiers, en 1636. — Acte de délibération à ce sujet. — La lutherie à Liége. — MONS : Le « chapel de roses. » — Les ménestrels au XIVe siècle. — Leur école en 1406. — Jean Hannelet, harpeur, « roi des ménestreux » en 1424. — Joueurs de « buisine, » de cornemuse, de hautbois, de harpe et de psaltérion, etc., à la procession, aux foires, aux marchés et aux banquets, du XIVe au XVIIe siècle. — Leur gilde, sous l'invocation de sainte Cécile. — Instruments peints et sculptés des XVIe et XVIIIe siècles. — La marche des volontaires de Mons. — La Grande Musique turque. — MALINES : École de joueurs de violo, en 1328 et 1368. — Facteurs de cornemuses et de *scalmeyen*, en 1365 et 1366. — Joueurs de flûtes, de *bonghe* et de naquaires, vers la même époque. — Trompettes fabriquées par Louis De Haase, à Nuremberg. — Louis Vreedeman, de Malines, auteur d'une méthode de cithare, publiée en 1569. — Le luthier Tuerlinckx. — Contrebasson de lui, format autrichien. — Les ménestrels communaux à la procession. — GRAMMONT : Les ménestrels du seigneur de Hoelaere, en 1424. — Les clairons du duc de Glocester, en 1471. — Chapelles musicales des seigneurs de Latere,

de Fiennes et Van Hemsen, aux xve et xvie siècles.—Guitaristes et harpistes à la procession du Sacrement; *pipen* et trompes, aux foires et aux kermesses. — Joueurs de *scalmeye* et de luth, d'Enghien et d'Audenarde. — Le basson et le hautbois, à la procession de 1718. — FURNES : Le *snaerspel* religieux. — Brice Jurdaen, harpiste, échevin et tailleur. — *Pipen* et clairons, instruments du magistrat. — Le chant aux banquets communaux. — Airs joués par les ménestrels d'Antoine de Bourgogne. — Le tambour au beffroi. — Le tambour et le fifre. — DAMME : La trompette à la procession. — Les ménestrels et leurs valets. — La viole. — Rôle des ménestrels de Damme. — Assemblée d'instrumentistes convoquée, en 1447, par le roi des ménestrels de Flandre et d'Artois — Sonnerie de trompettes pour l'arrivée de Philippe-le-Bon. — ALOST : Ménestrels gantois, en 1402. — Un *piper* de Philippe-le-Hardi, en 1405. — Luthistes à la procession de 1473. — Un ménestrel alostois convoité par Antoine de Brabant, en 1474. — Emblème des ménestrels. — Un luthier. — Accord de *scalmeyen* et de saquebutes. — Les instrumentistes alostois au château de Binche, en 1497, et au concours de rhétorique à Gand, en 1499. — DIXMUDE : La cornemuse devant le Géant, et les violes devant le Sacrement, aux processions du xvie siècle. — La *scalmeye* à la foire. — LUXEMBOURG : Requête des joueurs de hautbois, de violons et de violes, tendante à obtenir du souverain l'écartement ou la taxation des instrumentistes de France, de Lorraine et d'Allemagne.—Adhésion probable de la Cour. — TONGRES : Collection de cornets du xviie siècle conservés à l'église de Notre-Dame. — Suppositions à ce sujet. — EENAEME : Accord de flûtes sonnant à la foire de ce village. — Tradition fabuleuse y relative. — Deux *blockfluyten* sauvées de la destruction. — La cornemuse, instrument de danse, en 1596. — Énumération sommaire de documents sur les ménestrels de certaines autres localités des Pays-Bas, du xve au xviie siècle. — L'air national enseigné dans les écoles des ménestrels à Cambrai, en 1436.

Il y avait à Bruxelles, aux xvie et xviie siècles, une famille de musiciens distingués, du nom de Van Ranst. C'est d'abord Nicolas Van Ranst, un luthiste; puis un autre Nicolas Van Ranst, qui était « lieutenant maistre de la musique de la chapelle royale; » enfin, Philippe Van Ranst, fagotiste du même établissement.

Nicolas Van Ranst, que nous appellerons le vieux, a collaboré à un recueil de pièces pour luth, imprimé à Louvain, chez Pierre Phalèse, en 1568, et que Fétis cite très-incomplétement. En voici le titre exact, d'après Becker (1):

(1) *Die Tonwerke*, etc. BECKER donne plusieurs publications de ce genre, sorties des presses phalésiennes, à Louvain, au xvie siècle. Celle-ci doit être extrêmement rare.

Tabulatura, Luculentum Theatrum musicum, in quo (demptis vetustate tritis cantionibus) selectissima optimorum quorumlibet auctorum, ac excellentissimorum artificium tum veterum, tum præcipue recentiora carmina, majore quam unquam diligentia et industria expressa, oculis, proponuntur. Et primo ordine continentur αὐτόματα quæ Fantasiæ dicuntur. Secundo cantilenæ quatuor et quinque vocum. Postea Carmina difficiliora quæ Muteta appellantur, eaque quatuor, quinque et sex vocum. Deinde succedunt Carmina longe elegantissima, duobus Testudinibus, ludenda. Postremo habes et ejus generis Carmina quæ tum festivitate, tum facilitate sui discentibus, primo maxime satisfacient, ut sunt Passomezo, Gailliardes, Branles, etc. — Lovanii, ex typographia Petri Phalesii, bibliopolæ jurati. Anno 1568, in-folio.

Les autres maîtres qui ont fourni des compositions au recueil sont : M. Antoine, Archadelt, P. Baroni, Clemens non Papa, Th. Créquillon, Lassus, Fr. Milano et Verius. Presque tous, on le voit, ont une grande notoriété. Nicolas Van Ranst a dû jouir lui-même d'une excellente réputation, non-seulement comme praticien, mais comme didacticien du luth, pour avoir été ainsi associé à des travaux signés de pareils noms.

Fétis le mentionne sous son nom de baptême (1), et prétend que Rans est le nom de la localité où il vit le jour, localité sise, selon lui, entre Beaumont et Chimai. D'abord, le vrai nom de l'artiste est Van Ranst; puis, en admettant un instant que Rans soit effectivement le nom du musicien, il y a à faire observer qu'à l'époque où il vécut, les appellations empruntées à des villes ou à des villages étaient devenues patronymiques.

Si Nicolas Van Ranst a tenu un emploi à la cour de Bruxelles, il est permis de croire qu'il avait des liens de

(1) *Biographie universelle des musiciens.* Il y avait encore un Aurélien de Ranst et un Jean-Baptiste Van Ranst, le premier, chantre, le dernier, chapelain de la chapelle royale. Il en sera question plus loin.

parenté très-rapprochés avec Nicolas, le jeune, et avec Philippe, apparemment son frère, tous deux, comme on a vu, attachés au personnel musical de la même cour.

Nicolas, le jeune, n'a pas, que nous sachions, laissé de grandes traces de ses fonctions de deuxième maître de chant à la chapelle royale de Bruxelles. Il se trouvait encore en cette position, en 1689. Trois ans après, il fut nommé premier maître, mais pour céder bientôt, c'est-à-dire en 1692, cet emploi suprême à Pierre Torri. Devenu chapelain, il mourut en 1695 (1).

Philippe Van Ranst nous intéresse le plus ici, pour des raisons que nous allons brièvement exposer.

« En 1539, dit Kastner, un chanoine de Pavie, nommé Afranio, eut l'idée d'unir ensemble deux gros tubes, en façon de hautbois, d'y mettre des ressorts et d'ajouter à cet appareil, pour l'animer et y produire le son, deux peaux faisant à peu près l'office de l'outre ou du soufflet dans certaines musettes. Cette combinaison produisit un instrument lourd et volumineux, mais d'un timbre beaucoup plus agréable que n'était celui des hautbois ordinaires.

» Un parent d'Afranio, docteur de Pavie, nommé Ambrosio, dans une *Introduction à la langue syriaque et arménienne*, ouvrage des plus singuliers, qui contient un fac-simile de l'écriture du diable Ammon, a donné l'explication et le dessin de l'instrument dont il s'agit, et qu'il appelle *fagot*, empruntant ce terme du grec, φαγω. Une étymologie aussi savante et aussi recherchée n'a point satisfait le vulgaire, qui préfère prendre ce nom pour une allusion à la forme même de l'instrument. C'est pourquoi on le rapporte au mot *fagot* et à l'italien *fagotto*, employés dans le sens de faisceau ou réunion de plusieurs pièces de bois liées ensemble.

» Débarrassée de ses peaux, de ses soufflets, et réduite à

(1) Voy. plus loin, à la rubrique De Croes, la nomenclature des maîtres de musique de la Chapelle royale, à partir de Pierre Duhotz.

des proportions moins incommodes, l'invention d'Afranio, qui, dans les commencements, avait assez peu de succès, se releva rapidement dans l'opinion publique, grâce aux perfectionnements qu'y apporta, antérieurement à l'année 1578, un des plus anciens facteurs d'instruments de musique de Nuremberg, Sigismond Scheitzer. Il en résulta que la famille du hautbois fut bientôt enrichie de l'utile élément appelé BASSON (1). »

Grâce aux relations suivies qu'avaient Nuremberg et Anvers, grâce à leurs foires respectives, Philippe Van Ranst, attaché comme bassoniste à la cour de Bruxelles dès 1578, fut un des premiers vulgarisateurs, — sinon le premier — de l'instrument perfectionné de Scheitzer, aux Pays-Bas (2).

Deux ans auparavant, on l'a vu (3), les instruments qui, à la chapelle royale de Bruxelles, servaient d'accompagnement au personnel chantant, formé de six dessus, de trois hautes-contre, de trois ténors et de trois basses-contre, se composaient seulement d'un orgue, d'un trombone et de deux cornettistes. Or, Brossard nomme le basson « basse de cromorne, » et, d'après Kilian, la cromorne n'était autre que le *lituus*, ou l'*incrura buccina*.

On sent de suite de quel secours le nouvel instrument était pour former harmonie avec les cornets, en l'absence

(1) *Danses des morts*, p. 197 et 198. FÉTIS passe sous silence Sigismond Scheitzer. Un autre lexicographe, GATHY, en dit : « Soll ganz vorzügliche Fagotte verfertigt haben, welche sich durch nette Dreharbeit, reine Stimmung und leichte Ansprache in den hohen Tönen ausgezeichnet, und daher auch in Menge nach Frankreich, Italiën und Deutschland verkauft worden waren. »

(2) Nous n'avons pas de renseignement précis sur l'adoption du basson à Anvers, mais nous savons qu'un des bassonistes de la cathédrale de cette ville, Elvigius, mourut en 1639 : « Elvigius, fagotista, obiit 16 decembris 1639. » Le basson fit, dit-on, sa première entrée à l'orchestre de l'Opéra à Paris, en 1659, dans *Pomone*. D'après VON KÖCHEL, le basson ne fonctionna, à la chapelle impériale de Vienne, qu'à partir de 1680. Voy. *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*, etc., p. 25.

(3) *La musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 318 et surtout p. 320, où figure le tableau officiel des musiciens de la chapelle royale.

du trombone, et même en renforcement de celui-ci. L'orgue se mariait également bien avec le basson. D'autre part, comme il a été rapporté précédemment, le basson servait, en la même chapelle, d'instrument d'accompagnement, dans les offices de la semaine sainte, surtout pour guider et soutenir les basses (1). Il fut, en cela, le précurseur du serpent.

Les comptes et les actes capitulaires de l'église de Saint-Martin, à Ypres, parlent, en 1592, d'un instrument pareil : *fistula pro basso*, ou bien, *instrumentum ad formandum bassum*, qui, selon toute apparence, est le basson (2). Il est clairement désigné en 1631 : *fagotus pro choro*. Lors de l'apparition du serpent, à Saint-Martin, en 1679, le basson persiste toujours, et même on s'en procure un nouveau à Bruxelles (3).

C'est vraisemblablement le même rôle que lui assignent les comptes de l'église paroissiale d'Alost, de 1603 à 1605 :

Hans Goderick, over het bedienen van het basconterschip, int spelen op de fagotte.... xviij lib. tjaers.

On verra plus loin le basson figurer exceptionnellement à la procession de Grammont, comme basse des hautbois, en 1718 (4). Déjà, il se mariait aux hautbois et aux *scalmeyen* à Audenarde, de 1698 à 1712. On citera, en son lieu voulu, un concert de hautbois et de bassons donné en 1700, au *scepenhuuse* de cette dernière ville.

Outre que l'orchestre de la chapelle royale de Bruxelles s'enrichit d'un élément précieux, qui se combinait avec tous ceux qui y étaient en usage, la musique particulière du gouverneur général put s'en accommoder également, et même on peut croire, qu'à sa nouveauté, le basson a fonc-

(1) *La musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 129. Voy. plus loin à la rubr. BRUXELLES.
(2) *Id.*, t. II, p. 265.
(3) *Id.*, t. II, p. 280 et 289.
(4) Voy. à la rubrique GRAMMONT.

tionné, à la cour dudit gouverneur, à titre d'instrument de virtuose, d'instrument soliste. En 1619, Philippe Van Ranst se dit, en effet, « premier fagotiste de la chapelle et de la chambre » d'Albert et d'Isabelle. Nous pensons que la désignation de « premier » s'applique à un ordre hiérarchique dans l'emploi des bassons, et nullement à un instrument d'une dimension moindre qui s'appelait grotesquement *courtaut* ou *cervelas*, et dont d'ailleurs nous n'avons nulle part rencontré les traces d'origine.

Philippe Van Ranst était âgé, en 1619, de près de 68 ans, étant né vers 1551. A cette époque, il ne touchait plus les quinze écus par mois qu'il devait, depuis son installation, à la générosité de ses maîtres. Il recevait une pension annuelle de cent cinquante florins, qui seule devait aider à sa subsistance ainsi qu'à celle de sa femme. La profession de bassoniste ne rapportait rien, ni par les bals, ni par les banquets, ni par les concerts. Dans une requête que nous avons sous les yeux, l'artiste se dit « dénué de tous moyens, » ce qui, vraisemblablement, est une exagération, en vue d'intéresser plus facilement l'État à sa personne.

Pourtant, à diverses reprises, le gouvernement des Pays-Bas se montra généreux envers lui, « en considération des longs services qu'il a faicte à Leurs Altèzes (1).» En 1628, il toucha à la caisse de l'État, un *adjuda de costa* de 240 livres (2). La même année, sa veuve toucha une partie de sa pension, ce qui nous permet de fixer le décès de l'artiste à ladite époque. Il devint donc presque octogénaire.

Voici le texte de la requête de Philippe Van Ranst, requête suivie d'un octroi d'Albert, en date du 28 janvier 1619, qui lui assigne, « outre la crue de six solz par

(1) Voy. Registres aux gages et aux pensions, de 1582 à 1607, à la chambre des comptes aux Archives générales du royaume.

(2) GACHARD, *Rapport sur les Archives de Lille*, p. 327.

jour, » une autre crue de six solz, « avec les dicts six patars et cent cinquante florins par an, » somme à reporter, après sa mort, sur sa femme :

A Leurs Altèzes Sérénissimes.

Remonstre très-humblement Philippe Van Ranst, musicien et premier fagotist de la chappelle et chambre de Voz Altèzes, qu'en icelle qualité il a servy l'espace de trente-cincq ans continuelz sans faire faulte ; en considération de quoy et que parcy devant luy auroit esté osté ung traictement de quinze escuz par mois qu'il avoit à la charge de l'exercito, Vos dictes Altèzes, par leurs lettres patentes du xiiiᵉ de janvier xvjᶜ cincq, auroient esté servies luy accorder une pension de cent cincquante florins par an sur la recepte générale des finances, et depuis le vjᵉ d'apvril xvjᶜ dix-sept ensuivant transféré sur icelle de Malines, en oultre auroient Voz dictes Altèzes, par leurs patentes du xxvᵉ jour d'aougst xviᶜ treize, esté servies, tant en considération de ses bons services que hault eage, luy encores accorder six solz de crue et augmentation par jour sur ladicte récepte générale, et aussy transférer sur celle dudict Malines ; mais comme ladicte pension ny aussi la crue arrivent à beaucoup prez de son dict traictement, et que maintenant il se trouve de fort hault eage, sy comme de soixante huict ans ou environ et desnué de tous moïens sans pouvoir faire quelcque prouffict extraordinaire avec sadicte charge de musicien et fagotist, qu'est cause qu'il se retire vers Voz Altèzes, les suppliant très-humblement icelles estre servies luy augmenter ladicte crue et augmentation de six solz par jour, jusques à douze solz par jour tant sa vie durante que celle de sa femme Anna Van Gersvienter (?) qui passe les soixante-quatorze ans, et continueront journellement à prier Dieu pour la prospérité et longue vie de Vos dictes Altèzes. Quoy faisant, etc. (1).

Philippe Van Ranst est appelé « ménestrel, » de même que tous ses collègues instrumentistes, dans les registres de la comptabilité officielle. Le mot « instrumentiste » même, dont nous nous servons fréquemment, y est employé d'ordinaire. Ménestrel est devenu ménétrier, par dérision, en France, quand la profession de virtuose avait

(1) Archives générales du Royaume. Certains documents appellent Philippe Van Ranst « premier maistre joueur de fagot. »

perdu de son importance et de sa dignité (1). Aux Pays-Bas, on disait *spellieden*, comme synonymes de *menestreulers*. Jusqu'au commencement du XVIIIe siècle, le terme germanisé de *menestreulers* subsiste dans nos papiers publics, sans qu'on lui ait substitué celui de *menetrierers*, ménétriers. Pourquoi dès lors l'attacher à nos instrumentistes flamands ou néerlandais? Cette dérision vouée à des artistes qui avaient des autels où brillaient des œuvres de Rubens, d'Otto Venius, etc., est-elle méritée chez nous comme en France? Avons-nous l'expression « instrument de laquais, » attachée au violon ?

Il est temps qu'on secoue cette manie impardonnable de recourir à des termes exotiques, pour désigner des personnes ou des objets qui ont, dans notre histoire, une signification bien différente de celle qu'on leur donne à l'aide de ces termes empruntés. Il est temps qu'on étudie nos anciens titres de gloire ailleurs que dans les livres d'une autorité suspecte ou dans les lexiques stéréotypés. Le ménestrel-poëte, Arthur Dinaux l'a parfaitement caractérisé et étudié. Qui a entrepris, aux Pays-Bas, la monographie authentique du ménestrel-instrumentiste?

Dès le XIVe siècle, le mot de ménestrel concerne exclusivement les musiciens, et cette dénomination continue à prévaloir dans la suite, sans qu'elle ait été détournée de sa signification primitive, comme on l'a prétendu. Quand nous lisons que Gui Dampierre, à son retour de Palerme, « disna avoec les ménestrels (2), » les poëtes aussi bien que les musiciens de la Cour sont compris dans cette narration. Par contre, lorsque Louis de Male, par décret du 24 août 1365, daté de Bruges, accorde à deux ménestrels, Hannekin et Loenkin Pipen, une gratification généreuse (3),

(1) ARTHUR DINAUX, *Trouvères*, etc., t. IV, p. 573, et DE COUSSEMAKER, *Chansons flamandes de France*, introduction, p. VI.

(2) JULES DE SAINT-GÉNOIS, *Bulletin de la commission royale d'histoire*, 1838, t. II, p. 285.

(3) *Belgisch Museum*, 1837, t. I, p. 346-347.

il s'agit là, à n'en pas douter, de musiciens proprement dits.

Les ménestrels ont contribué non-seulement à répandre et à perfectionner, parmi nous, le goût de la musique instrumentale, mais à vulgariser les chants patriotiques dans leurs écoles, où, comme à Cambrai, les maîtres avaient pour mission d'inculquer à leurs apprentis, avec les préceptes de leur art, le mécanisme des airs nationaux les plus en vogue (1). Compagnons obligés de nos réjouissances, ils ont assisté à nos inaugurations, à nos processions, à nos tournois, à nos foires, à nos noces et banquets, à nos fêtes de famille. Chaque souverain, chaque seigneur, chaque prélat et surtout chaque magistrat de commune en prit à ses gages, et en voulut faire l'interprête solennel de son autorité, en même temps que le charmeur intime de sa résidence.

Érigés en confréries, les ménestrels eurent un roi dans chacune de leurs circonscriptions territoriales. Il y eut, par exemple, un « coninc vander speellieden van Vlaenderen en van Artois (2), » et un « roy des ménestreulx de Hainaut (3). » Ils étaient chargés d'entretenir, au sein de leurs sujets, la bonne harmonie, les mœurs décentes, et de diriger, avec tous les soins voulus, leurs études instrumentales. C'est le roi qui convoquait les écoles passagères, ordinairement aux grandes foires, dans l'une des villes de son choix. C'était, en un mot, le chef suprême d'une petite monarchie, comme l'était, bien avant lui peut-être, le roi d'armes, le roi des ribauds, et, contemporainement, le roi des sociétés de tir, le pape ou l'évêque des Fous dans les églises. Le trop fameux roi des violons en France en est un débris, dont la trace est encore vivante pour ainsi dire.

C'est à partir de ce nouvel ordre de choses, que com-

(1) Voy. à la fin de ce chapitre.
(2) Voy. plus loin, l'extrait des *Comptes de la ville de Damme*, y relatif.
(3) Voy. à la rubrique Mons.

mence, à proprement parler, la monographie des ménestrels-instrumentistes. Au lieu d'individus isolés, errant de ville en ville, de château en château, nous trouvons des agglomérations, des gildes régulières, gouvernées par des statuts. Les virtuoses, attachés aux villes et aux seigneurs, en portaient les armoiries. Leurs patrons tutélaires étaient entre autres, pour la Flandre, saint Job; pour le Brabant, saint Job et sainte Marie-Madeleine; pour le pays de Liége, saint Gilles; pour le Hainaut, sainte Cécile. Un fait qu'il nous a été impossible d'expliquer rationnellement jusqu'ici, c'est que saint Job était particulièrement vénéré en Brabant, dans les localités rurales. Des pélerinages en l'honneur de ce saint existaient notamment aux environs de Bruxelles, de Louvain (1) et d'Alost.

Voilà ce qui ressort, non-seulement des livres copiés les uns des autres, mais de l'étude assidue de nos archives publiques. La division d'un travail semblable se fait d'elle-même. A la rubrique d'une localité, nous rattacherons tout ce qui concerne les ménestrels seigneuriaux, communaux et nomades. Nous appelons nomades les instrumentistes dont l'origine n'est pas nettement déterminée. Il est bien entendu que nous avons recueilli seulement ce qui tend à caractériser ces pittoresques personnages. Aucun fait saillant n'a été omis, parce que, dans la future synthèse à faire de toutes les particularités découvertes, chacun d'eux est destiné à fournir son contingent de lumières et de preuves. Nous ne reculerons pas même devant une sorte de double emploi, vu que dans les milliers d'exemples similaires que les comptes communaux surtout comportent, il en est dont la physionomie change à chaque localité consultée. Ces phases diverses que revêtent les souvenirs de nos vieux ménestrels, sont surtout curieuses à observer en Flandre, pays musical et dramatique par excellence, où les solen-

(1) Il a été question du pélerinage de Wesemael, près de Louvain, au t. II, p. 27 à 30, de ces recherches.

nités civiles et religieuses ont atteint une variété, une ingéniosité, une grandeur, dont aucun autre peuple n'a pu approcher. On verra le soin que nous avons mis à compulser les archives de cette belle et populeuse contrée, et le parti que nous avons su en tirer pour l'élucidation d'un des plus curieux épisodes de notre histoire musicale. Pour la première fois, osons-le dire, nos ménestrels seront connus dans leurs particularités les plus internes, comme dans leurs généralités les plus marquantes ; car, à part deux monographies consciencieuses (1), auxquelles d'ailleurs nous avons ajouté infiniment de renseignements inédits, de quel secours ont été les lignes banales que nous possédons sur l'histoire de nos anciens instrumentistes ? Elles laissaient entrevoir une foule de mystères, d'équivoques, de lacunes, qui, nous le croyons, disparaîtront à la lecture de notre travail.

Auparavant, il y a lieu de toucher un mot des instruments dont le nom apparaît dans les documents exhumés. Jusqu'ici, nous l'avons dit, on voit dominer, dans leur emploi, un système auquel préside une idée d'ordre rationnel et même de grandeur philosophique (2). Devant le Sacrement, vibrait le *snaerspel*, harpe, luth, viole; devant le Géant traditionnel, ou le Dragon symbolique, la cornemuse, le hautbois ; devant le magistrat, emblème de l'autorité, la trompette. La flûte était l'instrument habituel des foires; le fifre et le tambour présidaient aux tirs populaires, etc. C'est leur mode d'emploi hiérarchique. Les instruments eux-mêmes, ceux qui sont propres au pays,

(1) *Les ménestrels de Bruges* et *La corporation des instrumentistes d'Anvers*. Qui a lu le 5e volume de l'*Histoire générale de la musique* a tout à apprendre en ce qui concerne l'ancienne musique instrumentale aux Pays-Bas et ses représentants. Nous attendions impatiemment l'apparition de ce volume pour y trouver quelques lumières. Quelle immense déception ! L'universalité de Fétis fait défaut dans le pays même où il a vu le jour. Mais la Chine, les Indes, l'Afrique, etc., cela est autre chose.

(2) *Le Noordsche Balk* (instrument de musique) *du musée communal d'Ypres*, p. 9.

offrent plus de difficultés. Les renseignements qui se rattachent à un seul et même instrument, sont parfois fort contradictoires, et pour leur forme, et pour leur genre, et pour leur nom. Un exemple fera toucher du doigt ces obscurités. Kilian donne, pour *pijpe* et ses dérivés, les interprétations suivantes :

« *Pijpe*, fluyte. Tibia, buxus, fistula, syrinx, calamus. *Ger*. pfeyff, *Ital*. pifara, *Ang*. pype. — *Pijpen*. Canere tibia. — *Pijper*. Auletes, aulœdus, fistulator, tibicen, choraules. *Gal*. fifre. *Ang*. piper. — *Pypersse*. Tibicina, auleta. »

Voilà qui est entendu, *pijpe* n'est autre qu'une flûte, et la nomenclature des instruments du chevalier de Dandeleu, qui cite « une grande flûte, ou *pippe* noire (1), » est là pour donner amplement raison au savant linguiste flamand. On peut même voir, dans *pijpe*, un fifre, comme Havingha, qui nomme les *pijpers* hollandais, des *pfeiffers*, d'où fifre (2), et comme les comptes de la ville de Nieuport, dont trois extraits, mis en regard, tendent à la même signification :

De pypere ende trommelslager, voor datse ten ommeganghe de prysen beweechde, by ordonnancie betaelt, xij s.

Michiel Zwane, van ghesleghen thebben den trommel met een fiffer ten ommeganghe, als de pryzen ghegheven waeren, es hier betaelt xxiiij s.

Michiel Zwane ende Loy Van Hoghemoe, van ghespeelt te hebben up den trommel ende phyfe ten ommeganghe, alsmen de prysen up gaf, etc., vij s. par. xxiiij s. par. (3).

Un simple passage des comptes de la ville de Berg-op-Zoom, de l'année 1513, renverse tout cela, et transforme la grande flûte de Bruxelles et la petite de Nieuport, en une bruyante trompette :

(1) Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 31.
(2) *Oorsprong der orgelen*, p. 45.
(3) *Comptes de la ville de Nieuport*, années 1532, 1547 et 1551.

Alsoo de stadt aengenomen heeft Janne Van Welsens, trompet, Ghysbrecht, des selfs sone, Roelant De Thollener, ende Henric Joossone, om te wesen deser stads pijpers, elcken voor zijn wedden, ix lib. (1).

Après cet exemple bizarre, il y a encore, comme on verra bientôt, le hautbois, la *scalmeye*, et plusieurs autres instruments auxquels le terme de *pijper* est assigné pour celui qui en joue. Conclusion : le verbe *pijpen* comporte à lui seul, pour ainsi dire, le fonctionnement de toutes les espèces d'instruments à vent. Voilà ce que les dictionnaires ne donnent pas, et prouve combien ils sont incomplets. Laisser parler les faits, et ne sortir de ce mode d'exposition que pour aider le lecteur dans le dédale des contradictions, tel est le plan que nous avons adopté (2).

Kastner traite la question très-savamment, sans résoudre ni même apercevoir la principale anomalie. Après avoir donné les noms latins et français de la *pijpe*, et constaté que *Pfeife*, *Pfiff*, en est le terme allemand, *pipe*, le terme anglais, et *fluit* et *pijp*, la dénomination flamande, il ajoute :

« Ces noms étant génériques, on déterminait leurs acceptions particulières, au moyen d'un terme indiquant l'espèce d'instruments dont on voulait parler. Ainsi, en allemand, le mot *Pfeife* donne *Querpfeife*, *Feldpfeife*, *Schweizerpfeife*, lorsqu'on veut l'appliquer à l'instrument que nous appelons *fifre*. *Schaeferpfeife*, littéralement instrument de berger, s'entend d'une sorte de flûte, de chalumeau. *Bockpfeife*, *Sackpfeife*, signifie une cornemuse à outre, l'instrument que les Anglais, par la même raison, appellent *bag-pipe*, comme ils disent aussi *horn-pipe*, pour désigner une autre espèce d'instrument à vent. Junius et Kilian traduisent en flamand les mots latins *tibia* et *fistula*, par *pype* et *fluyte*, et, de leur temps, on exprimait dans la même langue par *ruispyp*, *lol-*

(1) *Comptes de la ville de Berg-op-Zoom*, communiqués par M. Pr. Cuypers.

(2) Bottée de Toulmon fait de la *scalmeye* un « fifre droit, » donc, une *pijpe*. *Mémoires des antiquaires de France*, t. XVII, p. 78. Consultez aussi le *Dictionary of music* de Busby, aux mots *Pib-corn* ou *Horn-pipe*, *pipe* et *piper*.

lepyp, le *moezel* ordinaire ou *doedelzac*, c'est-à-dire la cornemuse ou musette : *ruispyp*, de *ruis*, bruissement, bourdonnement ; et *lollepyp*, de *lolle*, miaulement, chant langoureux d'une chatte en amour. Pour *moezel*, les Flamands ont dit aussi *quene*, que Kilian interprète par *tibia utricularis* (1). »

Kastner, du moins, savait nos auteurs flamands et notre langue. Fétis, qui s'égare tout à fait, comme nous le démontrerons, n'a jamais consulté aucun lexique thiois, pour la bonne raison qu'il n'y comprenait rien. Ainsi, non-seulement il ignorait Junius et Kilian, mais même Van Wijn (2), Hoffman von Fallersleben (3), Snellaert (4), et d'autres qui ont élucidé, dans la limite de leur compétence, et plutôt en linguistes qu'en musicologues, diverses étymologies organographiques flamandes, sont restées lettre close pour notre savant « universel. »

Le dépouillement soigneux de nos archives, de nos chroniques et de nos poëmes nous a fourni, jusqu'ici, divers noms d'instruments de musique, et, entre autres, les suivants : guitare, cithare, vielle, luth, *bonghe*, *hakkeberd* et psaltérion, harpe, lyre, viole, cistole, rote, chifonie, lyre, violon, basse, pochette, rebec, lyre italienne, chitarrone, viole de gambe, épinette, etc.; — trompe, trompette, flûte, busine, clairon, orgue portatif, cromorne, saquebute, cornemuse, *kromme schalmeye*, *schalmeye*, bombarde, basset, *zincke*, serpent, cor sarrasinois, galoubet, fifre, basson, *quene*, cor anglais, hautbois, clarinet, greile, etc.; — cimbales, crotales, tambourin, naquaires, castagnettes, *rommelpot*, tambour, etc., etc.

(1) *Danses des morts*, p. 184. KASTNER publie, aux pages 151 et 152, du même livre, un document du XIIe siècle, relatif aux bardes du pays de Galles, et où l'on voit *the piper*, le flûtiste. Ce document parut, la première fois, en 1825, par les soins d'Edward Jones.

(2) *Historische en Letterkundige Avondstonden*.

(3) *Horæ belgicæ*.

(4) Introduction aux *Oude Vlaemsche liederen* de Willems.

La plupart de ces instruments ont fait l'objet d'études consciencieuses, mais incomplètes, à cause des difficultés insurmontables inhérentes à leur classification. Le judicieux Kastner, après s'être donné des peines infinies pour amener la lumière dans le chaos, dit, à propos des dénominations forcément relatives du moyen âge : « C'est là ce qui rend impossible les classifications savantes, les nomenclatures à bases fixes qui attribuent à chaque chose un seul et même caractère, une seule et même propriété ; tandis que la comparaison des documents vient établir *a posteriori* qu'elles en ont eu plusieurs et qu'elles appartiennent à des classes tout à fait différentes. La science archéologique est un sable mouvant ; s'aventurer sur ce sol mobile formé par la poussière accumulée des siècles, c'est se ménager de continuelles déceptions, des déceptions auxquelles les esprits les plus éclairés et les plus pénétrants ne sauraient échapper. Dans cette étude laborieuse et ingrate, mais pleine de séduisants mirages, on traverse des déserts pour arriver à des ruines (1). »

Ailleurs, Kastner revient sur les dénominations génériques ou collectives, dont il dit encore : « Embrassant beaucoup de choses à la fois, elles ne s'appliquent jamais bien à une seule, ou, du moins, pour peu qu'on oublie d'en fixer la signification dans les cas particuliers par des détails précis, elles se confondent à des points de vue différents en brouillant les idées attachées à leurs diverses acceptions (2). »

Pour parvenir à résoudre la difficulté signalée plus haut, quant aux *pipers*, l'auteur érudit des *Danses des morts* arrive à donner la raison de la confusion qui règne dans cette partie de l'organographie ancienne : « Comme les instruments auxquels on faisait l'application de l'outre étaient ou des chalumeaux, ou des hautbois, ou des espèces

(1) *Danses des morts*, p. 157.
(2) *Id.*, p. 244.

de cors ou cromornes dont on se servait même quelquefois de deux façons, c'est-à-dire avec ou sans l'outre, on désigna l'appareil complet en nommant une de ses parties essentielles. De là le double sens des mots *muse*, *chalemelle*, *pipe*, etc., qui signifiaient tantôt un simple chalumeau ou hautbois champêtre, tantôt la réunion de plusieurs de ces instruments combinés avec la peau ou réservoir d'air. »

Pipen aura signifié, à son origine, croyons-nous, le jeu de la cornemuse, puis celui du hautbois, de la *scalmeye*, enfin de la trompette, de façon à s'appliquer à tous à la fois ou à l'un d'eux en particulier. Mais, comment déterminer la limite de ces variantes successives (1)? De temps en temps, les comptes eux-mêmes se chargent de marquer quelques points fixes, comme ceux de Gand, par exemple, où l'on verra le verbe *blasen* appliqué aux trompettes, et *spelen* assigné aux instruments concertants. Mais que d'équivoques, que de contradictions et de ténèbres! Que tirer encore des lignes suivantes empruntées aux comptes communaux de Berg-op-Zoom? C'est à n'y plus rien comprendre :

Betaelt Pieter Noyts, voor zekere pipe, floyte ende scalmeye voor de stadspijpers, III lib. x s. (2).

Bien que nous eussions eu soin de ne recourir qu'à des sources authentiques et nationales, la récolte de dénominations et de définitions d'instruments originaires du pays, est, nous l'avouons, assez maigre. Les appellations sont généralement empruntées à l'Allemagne, à la France et à l'Angleterre. Dans la catégorie des appellations indigènes, nous rangeons notamment le *bonghe* et la *quene*, sur les-

(1) Fétis dit gravement, au 5e volume de son *Histoire générale de la musique* qui vient d'être publié : « Quant aux mots *fistule* et *pipe* qu'on rencontre aussi chez les poëtes (!), le premier était le nom de la flûte de Pan à sept ou à neuf tuyaux ; l'autre n'indiquait pas d'instrument de musique proprement dit, c'était le nom d'une sorte de sifflet. » Nous voilà parfaitement éclairés !

(2) *Bouwsteenen*, etc., fascicule 2e, p. 191.

quels nous donnons divers renseignements inaperçus jusqu'ici. L'*hakkeberd* et le *cromhoorn*, bien que flamands en apparence, se retrouvent, sauf une différence légère d'orthographe, en Allemagne. Le *noordsche balk* seul, auquel nous avons consacré un travail spécial (1), nous paraît avoir un nom qui répond à un instrument indigène, vraisemblablement frison. Les extraits que nous fournissons, marqueront aussi nettement que possible la part de chacun d'eux, dans les diverses circonstances où ils se produisent. On aura ainsi, pour un espace de près de six siècles, la physionomie vivante en quelque sorte d'un art qui a droit à une place sérieuse dans nos annales musicales.

Pour la facture instrumentale, il est hors de doute que, malgré l'identité de leurs noms, les instruments sortis de nos ateliers ont eu un caractère particulier, un cachet original. Si on n'invente pas des instruments proprement dits—quel est le pays qui peut s'attribuer la prééminence à ce sujet? — on en modifie, on en perfectionne le mécanisme. Nous, qui avons excellé dans la partie idéale de la musique, aurions-nous eu moins de talent et d'habileté dans sa partie matérielle, c'est-à-dire dans la construction des engins d'exécution? Rien ne le prouve. L'invasion de tant de nations conquérantes a dispersé et anéanti peut-être de précieux trésors. Ce qui nous reste de l'ancienne lutherie indigène, est intéressant, à coup sûr, mais trop moderne et surtout trop incomplet pour asseoir un jugement définitif. Espérons que les débris amassés jusqu'ici se compléteront au point de fournir d'utiles éléments de comparaison, et de déterminer la part que nous avons eue, autrefois, dans l'immense outillage instrumental du moyen âge et de la renaissance.

(1) *Le Noordsche Balk*, etc. — Ypres, 1868, in-8o. Pour cette raison, il ne figurera pas dans ces recherches. M. Chouquet, à qui nous avons montré un dessin détaillé de l'instrument, présume qu'il répond, comme appellation et comme forme, au mot *bâche*, employé pour un certain instrument à cordes qu'il décrit au nº 204 de son catalogue du Musée instrumental de Paris. Nous ne saurions partager entièrement cette attribution.

Leur emploi offrira, avec le répertoire, des exemples aussi variés qu'intéressants, bien que les phases par lesquelles chaque instrument a passé, ne se dessinent clairement qu'à l'aide d'une série d'inductions attentives, résultant de l'examen comparatif de tous les textes fournis.

Pour certains d'entre eux, il n'y a que des échappées pour ainsi dire, ce qui ne signifie nullement que leur emploi ait été rare et insolite. Il est bien évident qu'on se bornait à indiquer souvent les instruments par le nom de leur famille. Ainsi, pour le violon, il suffisait aux scribes de constater le rôle qu'il avait tenu dans une cavalcade ou dans une inauguration, pour y comprendre toutes les subdivisions de l'instrument. Ainsi encore des dérivés du *Pommer* ou *Bombard*, à moins qu'il ne s'agisse d'un soliste, comme le cas s'est offert à Hoogstraeten, où un joueur de bombarde est signalé en 1526 :

La somme de xiij sols à ung pauvre aveugle, lequel vint jouher devant la porte de la chambre de madite dame Marguerite d'Autriche, à Hoogstraeten, le vij^e jour d'octobre xv^c xxvj, d'ung instrument nommé bombarde (1).

Bien qu'il y ait eu des soprani, des alti, des tenori et des basses de cet instrument, nous estimons que, le plus souvent, en parlant du jeu des hautbois, la bombarde basse, qui leur servait de pivot harmonique, y aura été comprise implicitement (2). Le basson, précurseur du serpent dans les églises, est venu, plus tard, remplir ce rôle, d'ailleurs partagé déjà par l'ancienne cromorne. Si le scribe avait voulu désigner la *scalmeye*, par exemple, il se serait

(1) *Comptes de Jean de Marnix*, etc., année 1526.

(2) Certains *Basspommer* avaient, comme on l'a constaté ailleurs, cinq aunes de longueur. A ce propos, signalons une singulière contradiction de Fétis, qui parle, comme on le verra plus loin, de hautbois, sous Philippe-le-Hardi (XIVe siècle), et qui assigne l'invention de cet instrument à la fin du XVIe siècle. Il est vrai que, dans le même opuscule, Fétis fait de Gilles Binchois un musicien français. Voir la *Musique mise à la portée de tout le monde*.

servi, sans nul doute, du terme de *bombardino*, qui lui a été donné, entre autres, par Pezelius, dans un recueil instrumental intitulé : *Bicinia variorum instrumentorum ut à V.* (violino) *Cornet, Fl., Clarinis, Clarino et Fag., cum appendice à due Bombardinis vulgo schalmeyen, et Fagotto.*— Leipzig, 1674, in-4° (1).

Et, à propos de la *scalmeye* ou de la *scalmey-pijpe*, que Kilian traduit par : « Monaulos, tibia simplex, *scamellum* et *scamillum* quibusdam dicitur, vulgò *scalmeia.* — *Sax. Schalmey. Ital.* Chiarmela ; » à ce propos, disons-nous, un ouvrage de Horn nous apprend que ledit instrument servait de basses aux « violes, aux flûtes et aux cornets (2). » Encore une fois, c'est à n'y plus rien comprendre .

Le cistre n'est mentionné qu'une seule fois, et cela, croyons-nous, dans le sens plutôt de l'instrument décrit par Corneille Van Breda, que dans le sens de l'instrument à cordes métalliques que l'on a appelé, au dernier siècle, guitare allemande : « Cistrum differt à timpano, quòd timpanum habet pellem tensam ex utrâque parte circuli lignei, cistrum ex unâ parte tantùm ; illud baculo pulsatur, hoc digitis, et habet parvas nolas appensas circulo et laminas æneas resonantes motu sistri (3). »

On a dû jouer beaucoup de cette guitare allemande en Flandre, vu que des spécimens nombreux s'en conservent dans les collections particulières. La plupart portaient le nom de Gérard Deleplanque, qui s'intitule : « Luthier, rue de la grande chaussée, coin de celle des Dominicains, à Lille. » Il vivait dans la seconde moitié du siècle dernier (4).

(1) Becker, p. 292.

(2) Id., *ibid.*

(3) *Cymba sive de horâ vescendi.* Voy. De Reiffenberg, *Lettre à Fétis*, p. 7. Corneille Van Breda est mort à Bruxelles, en 1620.

(4) L'instrument qui porte l'étiquette précitée appartient, à l'année 1780. M. Snoeck en possède plusieurs exemplaires, outre une pandore dont la date exacte nous échappe.

La *Zincke*, ou *Sincke* des Allemands, que Kilian nomme *buccina*, et qui n'est autre que le cornet à bouquin, n'offre guère de nombreuses traces d'emploi, non moins que l'instrument truand appelé vielle : d'abord *organistrum* et *chifonie*, à l'époque où elle eut une période de vogue aristocratique, puis *lyre des aveugles*, quand elle fut devenue un instrument tout à fait subalterne. « *Lyra*, dans la langue allemande, a fait d'abord *lîr*, dit Kastner, et a été distingué quelquefois de *Gîgue* ou *Geige*. *Lira mendicorum* ou *Lyra rustica* s'est dit de la vielle à roue des aveugles, parce que cet instrument, que les Français appelaient, dans les commencements, *chifonie*, était regardé comme une sorte de *lyra* commune ou de violon rustique. *Lîren*, et plus tard, *leieren*, est le verbe qui exprimait l'action de jouer de la *vielle* en général : il répondait à notre vieux mot *vieller* (1). »

Ailleurs, l'érudit musicologue ajoute : « Au XVIIIe siècle, les ménétriers prodiguaient la vielle dans les bals et les guinguettes, dans les foires et dans les fêtes de village, tantôt pour faire danser le public, tantôt pour accompagner des exercices d'ours, de singes et de chiens savants. Pourtant, à cette époque, elle sembla recouvrer momentanément quelque faveur, et fut même réintroduite dans les salons. Quelques gens du *bel air*, comme on disait alors, et surtout les petites maîtresses, eurent la velléité d'apprendre à en jouer ; mais les railleries dont ce caprice fut l'objet de la part des amateurs qui se piquaient de bon goût, détermina de nouveau l'abandon de l'instrument. Loin d'être réhabilité, il retomba de plus belle dans le domaine de la musique de rues, pour en devenir le gagne-pain des petits savoyards (2). »

C'est à cette période d'éphémère réhabilitation qu'appartient une gravure intéressante dont nous allons donner une courte description.

(1) *Danses des morts*, p. 244.
(2) *Id.*, p. 260.

Cette gravure, à la manière flamande, a une largeur de 60 centimètres, sur une hauteur de 60 centimètres. Le dessin comme l'ordonnance en sont magnifiques. Quoiqu'éditée en France, les personnages qui y figurent sont de véritables types flamands, et n'était l'inscription : . . . LANDRY, RUE St-JACQUES, A St-FRANÇOIS DE SALES, AUEC PRI. DU ROY, nous dirions qu'elle est de provenance absolument belge. L'inscription, ou plutôt la souscription, rognée à son début, pourrait être restituée au moyen des mots : A PARIS, CHEZ... Ce Landry, éditeur de nombreuses estampes décrites par les bibliographes, habitait, en effet, la capitale de France.

La gravure représente six ménestrels, qui fêtent le carnaval à leur manière, c'est-à-dire en faisant de la musique, en chantant, en buvant et en fumant. Deux sont assis : un harpiste et un joueur de guitare. Trois sont debout : un violoniste, un joueur de vielle et un chanteur. Sur un meuble du fond, se trouve une viole de gambe. Une table contient des cruches, des bouteilles, des verres, des pipes et du tabac en rouleau. Un bon feu de bois pétille dans la cheminée. Au-dessus de l'entablement, un paysage avec animaux qui rappelle le faire de Vande Velde, et qui peut-être lui est emprunté. A droite, une femme écoute, par une lucarne, le concert. Tel est le sujet de cette curieuse planche.

Toutes les figures ont une vigueur et une vérité d'expression qu'on ne peut s'empêcher d'admirer. Ce sont des types vivants pour ainsi dire. Le chanteur, entr'autres, est rendu avec un réalisme saisissant. Des soins particuliers ont présidé au dessin de la vielle. C'est un vrai instrument de salon, avec ses incrustations pittoresques et élégantes. Au haut, se détache un écusson, qui porte, outre le titre de l'œuvre : *Musique de Village*, la notation du chant et de l'accompagnement. Il y a d'abord un « premier dessus pour le joueur de violon. » Puis, viennent les « seconds dessus pour le joueur de vielle, récit en basse-

taille pour le chanteur et le joueur de harpe; basse continue pour le joueur de théorbe. »

Soit calcul, soit inadvertance, le graveur a substitué une guitare au théorbe de la partition. Le théorbe, instrument d'accompagnement par excellence et la véritable basse du luth, était là à sa place légitime (1). La guitare, du moins en France, servait davantage à la virtuosité. On sait que le théorbe avait des dimensions énormes, qui probablement auront gêné le graveur.

A l'égard de la musique même, elle sera appréciée et discutée plus loin. On aura à examiner si le titre de *Musique de Village* est réellement justifié, et si les cinq bohémiens ont exécuté, en somme, une mélodie aussi rustique que le baragouin ci-contre du chanteur :

O palsangue ! que me dit l'autre ?
Dame, croiez-vous que je somme des sots ?
Iouons une musicle aussi bien que la vostre,
Et je sçauons vider les pots.

Fi de ces monsieurs d'importance !
Passons tre tous sans eux le temps du carnaval ;
Beuons, mangons et chantons, fesons bombance,
Que Dieu les garde tous du mal !

Ces gais viveurs du temps passaient donc leur carnaval, en narguant ceux qui se livraient, pendant ces jours de traditionnelle dissipation, à des débauches et à des orgies (2).

La gravure, qui appartient évidemment au XVIIe siècle, n'existe, que nous sachions, dans aucun musée public de Londres, de Paris ou de Bruxelles. Elle a été rencontrée par nous, il y a une dizaine d'années, dans un infime village de la Flandre.

Une petite méthode de vielle, simple et claire, appartenant à la première moitié du siècle dernier, a été trouvée, tout récemment, au fond d'un château du midi de la Belgique. Nous ne savons si les préceptes très-concis

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 388 et 389.
(2) Voyez *la Nouvelle Plume*, du 22 septembre 1872, n° 2.

qu'elle contient n'émanent pas des traités de Bouin et de Corette. En tout cas, ces théories doivent être assez rares pour donner quelque intérêt à la reproduction du manuscrit que nous avons sous les yeux :

MANIÈRE D'ACCORDER LA VIELLE EN C SOL UT.

L'on accorde premièrement les deux chanterelles à l'unisson, et le son qu'elles produisent, soit qu'elles soient montées hautes ou basses, est toujours un *sol*.

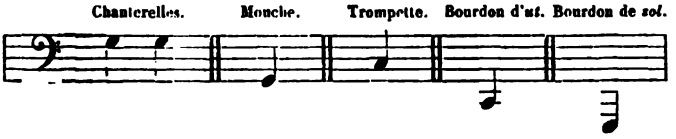
L'on accorde ensuite la mouche à l'octave, au-dessous des deux chanterelles, et le son qu'elle produit est un *sol*.

L'on accorde ensuite la trompette à la quinte au-dessous des deux chanterelles : le son qu'elle produit est un *ut*.

L'on accorde ensuite le bourdon à l'octave au-dessous de la trompette, et le son qu'elle produit est un *ut*.

MANIÈRE D'ACCORDER LA VIELLE EN G RÉ SOL.

Les chanterelles, comme en C *sol ut*. La mouche, comme en C *sol ut*. La trompette fait un *ré*. On ôte le petit bourdon de l'*ut*. L'on accorde le gros bourdon à l'octave au-dessus de la mouche, et le son qu'elle produit est un *sol* :



Dans les mesures à 2 et à 4 temps, il faut toujours que la manivelle se trouve en baissant après la mesure.

Dans la mesure à trois temps, on commence toujours en levant, lorsque la mesure est pleine.

On ne cadence que du premier doigt.... Il faut se servir rarement du petit doigt.

DES TOURS DE ROUES.

Deux tours pour une ronde. Un tour pour une blanche. Un demi-tour pour une noire. Un quart de tour pour une croche.

Parlant des *symphonies* et des *marionnettes*, Kastner se demande si ces pantins de foire n'auraient point quelque rapport avec un instrument qu'il nomme *basse de Flandre*, et dont nulle part nous n'avons trouvé la mention, et, ajoute-t-il, avec quelque autre monocorde, dicorde ou tricorde (1). Cette basse flamande doit être purement rustique, attendu que, malgré les longues recherches auxquelles nous nous sommes livré pour édifier notre *Théâtre villageois en Flandre*, nulle part la trace d'un instrument semblable ne nous est apparue.

« C'est, dit le savant auteur des *Danses des morts*, un simple bâton sur lequel on tend une ou deux cordes; sous les cordes on place une vessie de porc ou quelque autre corps creux pour faire le bourdon. Les mendiants et les aveugles avaient adopté cet instrument pour renforcer l'harmonie de leurs concerts grotesques. Ils le joignaient au violon, au triangle et aux tambours dont ils faisaient habituellement usage. Cette coutume a duré, parmi eux, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle (2). »

« Je crois, ajoute Kastner en note, que la basse de Flandre a quelquefois composé l'orchestre d'un petit théâtre de polichinelle. Je l'ai trouvée dans une gravure où ce théâtre est représenté. C'est un paillasse qui en joue, tandis que le diable entre en scène avec le héros populaire de la burlesque tragi-comédie. Les nègres ont un instrument tout semblable ; dans l'île Maurice, on l'appelle *bobie* (3). »

Nous pourrions encore mentionner, comme instruments prétendûment exceptionnels aux Pays-Bas, la lyre italienne, ou quinte de viole, la saquebute, aussi saquebute-trompette, qui n'est autre que la *posaune* ou trombone allemande, etc., etc. Mais nous voulons laisser au lecteur le soin de faire lui-même ces constatations, et nous avons hâte d'en arriver aux faits multiples, qu'un examen attentif

(1) *Danses des morts*, p. 258.
(2) *Id. ibid.*
(3) *Id.*, p. 237.

de nos papiers publics nous a révélés pour vingt-deux villes de la partie méridionale des Pays-Bas, à savoir : Bruges, Gand, Ypres, Courtrai, Audenarde, Bruxelles, Termonde, Anvers, Lierre, Tirlemont, Louvain, Liége, Mons, Malines, Grammont, Furnes, Damme, Alost, Dixmude, Luxembourg, Tongres et Eenaeme.

BRUGES. — Il semble résulter d'un article des comptes communaux de cette ville, que déjà en 1292, les ménestrels formaient entre eux une sorte de confrérie, où leurs intérêts spirituels étaient réglés et assurés :

Istrionibus peragentibus ad candelam Attrebatensem (1).

Cet article reparaît aux années 1294 et 1299. Il y a là, en effet, une entente, une cotisation. Mais, existe-t-il entre les pèlerins brugeois une organisation administrative, des statuts, une police, des chefs ? Nous en doutons grandement. Tout au plus y avait-il parmi eux, selon toute apparence, un élan de dévotion, un zèle pieux qui s'exprimait par des offrandes portées, à de grandes distances, par la masse des ménestrels, au sanctuaire préféré par eux ou renfermant quelque relique de leur patron tutélaire spécial.

Ce qui se passa en France, peut nous servir de guide à ce sujet : « Depuis l'époque de la dissolution des anciens colléges d'instrumentistes organisés dans l'empire romain, jusqu'au quatorzième siècle, dit M. Bernhard (2), l'histoire des joueurs d'instruments ne présente que des individus isolés et n'ayant entre eux d'autres liens que la communauté de profession. »

(1) VANDE CASTEELE, *Préludes hist. sur la ghilde des ménestrels*, etc., p. 16. Voir sur la Chandelle de Bruges, t. II, p. 42, de la *Musique aux Pays-Bas*.
(2) *Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers*, etc.

Avant leur érection en société, voici ce qui peut avoir eu lieu. En cas de maladie ou d'empêchement absolu de vaquer à leur office habituel, ils auront tenu à avoir des remplaçants immédiats. Comment s'en procurer, sinon en formant des élèves capables de remplir convenablement leur emploi?

Effectivement, on rencontre, dès 1318, dans les comptes communaux de Bruges, ce passage important, déterré par M. Carton, et reproduit plusieurs fois depuis :

Betaelt de menestreulen die hier scole hielden bachten Caermers in de vasten, in hoefscede tharen coste, xvj lib. xiij s. iiij d.

Voilà donc, s'écrie le savant chanoine, une école de musique au commencement du xive siècle. Le fait est vrai; seulement, il convient de ne point en exagérer l'importance. Il s'agissait non-seulement, pour les ménestrels, de perpétuer les traditions de leur art, mais encore et surtout, comme nous l'avons dit, d'empêcher que des lacunes ne se fissent dans leurs rangs, pour les solennités où rigoureusement leur concours était réclamé.

En dépit des rémunérations en argent et des libéralités en vins, en dépit des promesses exigées pour les empêcher de quitter le service et d'en accepter un autre ailleurs, il arrivait que des artistes passaient, grâce à des offres plus magnifiques, dans des pays étrangers. On voit, entre autres, le nommé André Destrer, de Bruges, placé, en 1363, comme guitariste à la cour d'Edouard III :

Andræ Destrer, de Brugis, giternario Philippæ, reginæ Angliæ (1).

Peut-être s'en trouvait-il déjà plus d'un en Angleterre, lors de l'expédition d'Edouard Ier en Flandre, qui y amena en grand nombre des vielleurs, des citharistes et des dan-

(1) Ducange, *Glossarium*, au mot *Giternarius*, d'après Rymer, t. VI, p. 418.

seurs (1), dont les noms, heureusement, nous ont été conservés.

Un fait bien positif, quant à l'existence d'une société réelle, en 1465, c'est l'injonction que reçut, de la part du magistrat, un certain Jean Hussies, de Zélande, de se faire conférer le droit de bourgeoisie, à l'âge de 15 ans, s'il voulait continuer à gagner son pain en jouant dans les fêtes particulières. Une ordonnance du magistrat de Bruges, en date du 9 février 1431, oblige « les ménestrels, » c'est-à-dire l'association des ménestrels, à percevoir de leurs confrères étrangers une taxe de six gros tournois, pour permettre à ceux-ci d'exercer leur profession dans la ville de Bruges. Voilà donc les premiers actes de l'association reportés au commencement du xve siècle.

La construction d'une chapelle dès 1421, nous initie à une organisation forte et solide, à une véritable gilde, assurée par des règlements d'ordre et de police.

Malheureusement les statuts originaux nous font défaut. A la suite de modifications diverses, on en vint, en 1534, à se mettre d'accord sur les points suivants, que nous abrégeons pour plus de concision :

Nul ne sera admis à la franchise, s'il n'est bourgeois de Bruges, et s'il n'a fait preuve de capacité en présence des doyens, curateurs et anciens de la gilde. — Aucun confrère, s'il n'est expressément appelé,ne peut se recommander ou se faire recommander,à l'effet d'obtenir de jouer.Celui qui, par des instances, s'efforce d'enlever la clientèle à un confrère ou qui blâmera son talent, payera une amende de trois livres. — Un confrère ayant accepté de jouer à une noce ou à une fête, ne peut rompre son engagement pour aller jouer aux momeries ou ailleurs. — Lorsqu'on se sera engagé à jouer,soit à des noces,soit ailleurs, on ne pourra s'excuser, ni transmettre sa besogne à autrui, pour en accepter une plus lucrative, sans le consentement formel

(1) *Compte-rendu des séances de la Comm. royale d'histoire*, t. XIII, p. 198.

de la personne envers laquelle on se sera obligé. — On ne pourra passer des contrats d'engagement conditionnels. Tous devront se faire formellement. — Un confrère étant condamné à l'amende, ou ayant des dettes à charge de l'association, est tenu de payer aussitôt ou de donner nantissement. S'il reste en défaut, on pourra lui défendre de jouer, jusqu'à ce qu'il s'exécute (1).

On voit figurer dans ces ordonnances les noms des ménestrels suivants : Philippe Guillaume, Georges Le Hoyer, Jean Torret, dit *Verdeloot* (2), Gisbert de Stuutere, Jean De Meestere, Martin Loryc, Jean Houbien, Christophe Parent, Jean Duploye, Joachim Taek, Nicolas Acket et Michel Desmet.

D'autres modifications furent apportées à ces statuts, en 1537, 1644 et 1757. A cette dernière date, le magistrat brugeois consulta les décrets du 5 février 1699 et du 17 juillet 1731, relatifs aux francs maîtres de danses et aux instrumentistes de la ville de Bruxelles, ainsi que les ordonnances du magistrat d'Anvers en date du 27 juillet 1676, concernant la gilde de Saint-Job et de Sainte-Marie-Madeleine de cette ville.

Avant de posséder une chapelle spéciale, les ménestrels brugeois se servaient, pour leurs exercices de piété, de la chapelle de Saint-Basile, ce qui les astreignait à des redevances annuelles, consignées dans quelques comptes conservés aux archives de la ville et à celles du Saint-Sang, et où l'on voit, entre autres, aux années 1431 et suivantes, une somme globale de 24 à 30 escalins parisis.

Une décision des échevins de Bruges, de la même année 1431, fixe à 6 gros tournois la taxe à payer annuellement « aux doyen et serment de la gilde qu'entretiennent les ménestrels de Bruges dans la chapelle inférieure de Saint-Basile (3). »

(1) VANDE CASTEELE, *Préludes*, etc., 17, et *Annexes*, p. 41.
(2) Le nom d'un compositeur du XVe siècle.
(3) Nous avons reproduit, au t. II, p. 42, de ces recherches, un document,

A quelle époque, les ménestrels prirent-ils possession de leur chapelle spéciale dont la construction, on l'a vu, remonte à 1421 (1)? Les guerres, l'absence de ressources suffisantes pour l'achèvement complet de l'oratoire, le désir d'en faire une sorte de temple de l'art, ont-ils nécessité un délai d'une dizaine d'années avant cette prise de possession? Il faut le croire, car la date de 1421, fournie par nous, a été puisée aux sources les plus véridiques.

Les parties de cet édifice qui subsistent encore aujourd'hui, l'ogive de ses fenêtres, son pignon délabré, sa tourelle élancée, attestent, dit M. Désiré Vande Casteele, que le monument n'était pas sans élégance. Sa voûte en bois, construite en berceau, accuse des restes de peintures polychromes, et les rosaces de la gorge portent des traces apparentes de dorures. Toute la chapelle paraît avoir été décorée de peintures murales.

D'importants vestiges disparurent, il y a une trentaine d'années. Un dessin, accompagnant la brochure de M. Vande Casteele, représente la seule fresque qui existe encore, celle du mur septentrional, figurant le Christ miraculeux de Lucques. Un autre dessin reproduit deux figurines sculptées aux clefs de voûte de la fenêtre orientale. Ce sont deux ménestrels, dont l'un porte encore un fragment de luth.

Quelques bâtiments attenants, gravés sur la carte de Max Gheeraerdts en 1562, font croire à M. Vande Casteele qu'ils servaient d'asile aux ménestrels nécessiteux. Le fait a une apparence de raison. On verra, en effet, dans les statuts des ménestrels bruxellois, qu'un hospice était ménagé aux confrères infirmes ou décrépits.

La gilde des ménestrels de Bruges fut abolie, lors de l'invasion de l'armée française, en 1795.

Elle a dû posséder dans son sein de vrais artistes, à en

qui signale en 1628, à Bruges, deux chapelles de musiciens, l'une consacrée à sainte Cécile, l'autre à Notre-Dame d'Arras.

(1) Voir *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 18.

juger par les épreuves rigoureuses que ses membres avaient à subir à leur entrée dans la société, et par le genre de musique qu'ils exécutaient d'ordinaire. Citons, à ce sujet, un fait qui nous dispensera de longs commentaires. Vers 1484, un prêtre et chantre de Saint-Sauveur, nommé Casin De Brauwer, fut chargé de composer pour les ménestrels, et cela à diverses reprises, une série de motets destinés à être joués par eux :

Betaelt heer Casin de Brauwer, priester ende cantor van den Kinderen van Sint-Salvators, voor zyn salaris van den moyte by hem ghehadt van ghestelt ende ghemaect te hebben, ten diverschen stonden, zekere motetten, omme die by den menestreulen van deser stede ghespeelt te werdene, uut gracien... viij s. (1).

Ces motets étaient utilisés sans doute pour la grande foire, où, après avoir exécuté, au salut, dans l'église de Saint-Donatien, quelques morceaux de leur répertoire en l'honneur de la Vierge, ils se rendaient, le soir, près de la Halle, pour jouer devant la madone quelques nouvelles mélodies. Au nouvel an, ils étrennaient la madone de trois airs gracieux. Cet usage, dit M. Vande Casteele, existait encore au XVIIIe siècle. Il n'y a pas longtemps qu'il a été aboli à Rome (2).

Leur rôle, aux foires, était multiple, et ils devaient, comme dans les autres villes commerçantes, se prodiguer ces jours-là. Ils y allaient, par exemple, précédés de leur bannière, ornés de leur costume pittoresque et munis de leurs instruments à pennons blasonnés, faire, aux portes des villes, la révérence aux marchands étrangers, pour les conduire de là, en jouant leurs meilleurs airs, à l'hôtel de ville, où le vin d'honneur les attendait. Les joyeuses

(1) *Comptes de la ville de Bruges*, 1484-1485. Ces motets, que l'on voit appelés ailleurs *carmina difficiliora*, étaient exigés aussi pour l'épreuve à vue d'un récipiendaire à la gilde d'Anvers.

(2) Voyez là-dessus KASTNER, *Danses des morts*, BÆDEKER, et notre correspondance de Rome au *Guide musical*, en 1875.

entrées, les processions, les tournois, les noces, etc., faisaient briller leur talent et reluire d'un éclat nouveau les cérémonies. La pension qui leur était allouée par la ville était de six livres gros.

Leurs statuts nous apprennent qu'ils jouaient de toutes sortes d'instruments, *alle manieren van instrumenten*. Toutefois, ces documents se bornent à ne mentionner que la trompette et la *scalmeye*, et si, au siècle dernier, le clavecin intervient dans leurs décisions, c'est uniquement pour déclarer qu'on peut en jouer impunément sans être obligé de se faire inscrire dans la ghilde.

Nous avons reproduit, au tome Ier de ces recherches, divers articles des comptes communaux de Bruges, relatifs à la facture, l'emploi et l'enseignement de la trompette vers la fin du xve siècle. Ajoutons-y un puisé aux *Préludes*, et relatif à des leçons de flûte, données en 1485, par Adrien Willemaert et Antoine Pavillon, ménestrels-gagistes, à quatre enfants, qui, probablement, devaient, bientôt après, faire partie de leur bande :

Betaelt Adriaen Willemaert ende Autheunis Pavillon, menestreulen van deser stede, ende hemlieden ghegheven voor haerlieder pine, moyte ende aerbeyt, van dat zy gheleert hebben vier jongheskins spelen up de fleute, in hoofschede... ij lib. (1).

On sait qu'à l'occasion du mariage du duc d'Orléans avec la duchesse de Clèves, Philippe-le-Bon fit célébrer, à Bruges, de splendides fêtes, où retentirent quatre-vingts trompettes d'argent. L'auteur des *Musiciens belges* semble se douter de cette grande opulence dans le déploiement instrumental des ménestrels. Le fait, enregistré par nos naïfs chroniqueurs, n'a rien d'invraisemblable. Il est avéré que Bruges, Gand et d'autres villes dont il sera fait mention, avaient, à cette époque et à l'époque suivante, des

(1) *Comptes de la ville de Bruges*, année 1485.

associations musicales où l'on se servait d'instruments en argent massif. Ne peuvent-elles pas s'être concertées, à cette occasion, pour en arriver à former cette phalange imposante qui provoque l'incrédulité de M. Édouard Fétis?

Voici d'ailleurs une autre cérémonie, la célébration du retour de Philippe-le-Bon du Portugal, en 1428, où le même fait se reproduisit, dans des proportions plus vastes encore. Au lieu de quatre-vingts trompettes d'argent, on en comptait cent vingt :

Aussi ne fait à demander s'il y avait héraulx, trompettes et ménestrelz, car tant en y avoit que longtemps avant n'en avoient tant esté ensemble, et y ot trompettes d'argent, bien vj^{xx} ou plus et d'autres trompettes ménestrelz, joueurs d'orges, de harpes et d'autres instrumens sans nombre : que de force de jouer faisoient tel noise que toute la ville en résonoit (1).

L'Italie nous a-t-elle devancé sous ce rapport? Le fait est à examiner ou plutôt à éclaircir. On peut voir, dans la *Bologna perlustrata* d'Antonio di Paolo Masini (2), que, dès l'an 1311, les trompes qui fonctionnaient aux solennités religieuses et civiles de cette ville célèbre, étaient d'argent, et que les trompettes, à partir de 1356, formaient une fanfare sonnée par neuf virtuoses :

Li musici, trombetti e gnaccarino cominciano alle hore 22 a suonare sopra la renghiera di Gregorio XIII; del 1311, le trombe erano d'argento, e del 1356, erano 9 trombetti, un gnaccarino con alcuni piffari, e suonavano all' usanza antica di Bologna...

Ces instruments précieux étaient la propriété de la ville en Flandre. Il y avait encore les trompettes des nombreuses corporations, lesquelles, comme il est prouvé, déployaient

(1) GACHARD, *Collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique*, t. II, p. 63.

(2) *In Bologna*, per Carlo Zenero, MDCL, p. 62.

un faste inouï dans toutes leurs solennités, et avaient, comme il conste ci-après, des trompettes d'argent :

Ghepresenteert den xxix^en in wedemaendt, wesende Sinte Peeters dach, de leertauwers van Brugghe gaende in de vernoemde processie met zelveren trompetten, vier cannen wyns (1).

Voilà donc les tanneurs de Bruges, représentés à la fête de saint Pierre à Ostende, par une députation de leur gilde, précédée de musiciens se servant de trompettes en argent massif. Ce seul exemple suffira pour le moment.

Les joueurs de *scalmeye* à Bruges devaient jouir d'une certaine réputation, puisque, en 1361, Jean II de Châtillon, qui séjournait ordinairement en Hollande, fit venir de Bruges un de ces instrumentistes :

Dede mynjonchere gheven omtrent Mathei, t'Scoenhoven, eenen bonghenaer, die Pieter di menestrelle van Brugghe met hem brochte met Hanneckyn van Liebain, die daer ghesent was om eenen ghesselle van scalmeye te zoeken... iiij liv. (2).

Un joueur de *bonghe*, comme on le voit, venait de la même cité. Arrêtons-nous un instant à l'examen de cet instrument, qui n'a point, que nous sachions, occupé sérieusement jusqu'ici aucun de nos musicographes.

Il en est question dans les *Oudvlaemsche Liederen* publiés, en 1848, par les Bibliophiles flamands. Ce recueil, provenant, comme on sait, de la fameuse bibliothèque de Louis de Gruuthuyse (3), renferme cent quarante-cinq chansons des xive et xve siècles, dont fait partie celle qui a trait à notre instrument. Elle date du milieu du xive siècle. En voici la teneur :

(1) *Comptes de la ville d'Ostende*, année 1533. Fétis père nous apprend, verbo Menschel (Jean), que Léon X fit faire des saquebutes en argent. Qu'y a-t-il d'invraisemblable dans ce fait?

(2) *Comptes de Jean II de Châtillon*, année 1361-1362.

(3) Il a appartenu à M. Van Heurne, et est aujourd'hui la propriété de M. de Croeser.

Het was een maecht in vruechden rijch.
Si wilde leren bonghen ;
Daer toe hadzoe hertze ende moet,
Men wijsde haer also meesterlych.
Wanneer de snaren clonghen,
Soe was so wael des bonghens vroet,
Si sprac : « Wel, lieve meester mijn,
Doet mi de snaren clinghen.
Haer luden dinct mi zoeter zijn
Dan alder duutsche zingen.
Nu geift mi vort,
So mi behoort, dat recht accort;
In ghere gheen ander dinghen.

Wat sal mi zelver ofte gold!
In caens met al gheprisen
Van der zoeter bonghen clanc,
Anich den stoc in mijn ghewold;
Ic doe mijns meesters wisen.
Dan es de bonghe in haren ganc,
Gheringhe slaen dat hoorter toe,
Ende wel te pointe stellen ;
Ende daer ment met ghenouchten doe,
. . . . . (1)
Wijst mer also,
So mach ic zo, blide ende vro,
Al minen commer vellen.

Mijn hertze, mijn zin, ende ooc mijn moet
Anich hier toe ghegheven ;
Voor al dat spel dat ye ghewaert
Mach ic daer toe ghecrighen spoet,
So woldich, vroilic leven,
Ende men mi wijst den rechten aert :
Mijns meisters spel verheughet mich.
Ich wilt doch wael onthouden,
Met gansen wille zekerlich,
So werdet hem vergouden.
Hi speilt so richt :
Sine leven nicht, wat mir aen licht,
Diet mi verbieden zouden.

Le *bonghe* est donc un instrument à cordes : *wanneer de snaren clonghen*. Il appartient au genre polyphonique :

(1) Ces points indiquent une lacune dans le manuscrit. La chanson que nous reproduisons est la 38e de la collection.

dat recht accort. De plus, on frappait les cordes avec des baguettes : *geringhe slaen dat hoorter toe*. Le son en était d'une douceur extrême : *der zoeter bonghen clanc*. L'auteur va même jusqu'à dire qu'il surpasse en aménité la voix humaine :

> Haer luden dinct mi zoeter zijn
> Dan alder duutsche zingen.

Enfin, l'instrument était l'interprête favori des sentiments intimes d'une jeune fille en belle humeur : *een maecht in vreuchden rijck*. C'est ce qui fait dire à Snellaert, dans ses gloses sur les *Alexanders Geesten* de Van Maerlant, que le *bonge* est comparable à la citole ou à la cithare des anciens, en ce qu'il aidait à l'expression de la tendresse, et qu'il était d'un transport facile. Le même écrivain avait déjà dit, dans l'introduction des *Oude vlaemsche liederen* de Willems :

« Bilderdyk estime que *bonge* et *bom* ne sont autres que le tambour. Il invoque le *Spiegel historiael* de Van Maerlant, d'où il résulte que le son du *bonge* effrayait les chevaux. Le passage cité nous apprend aussi que le *bonge* se tenait à la main, ce qui n'est point le fait du tambour actuel. La 38me chanson des *Oudvlaemsche Liederen* est consacrée aux accents mélodieux de l'instrument (1). La 121me chanson du même recueil dit :

> Dat bongen es vul der vroilicheit,
> Als men de bonge te pointe leit,
> Ende menre up speilt gheringhe.
> So men se dan gheringher sleit
> Te meer haer linze te zuetzer gheit...

« Kiliaen traduit le mot *bonge* par *tympanum*, id. bomme. Junius ne le mentionne pas. Entretemps, les vers précités

(1) Ici deux couplets de la chanson reproduite plus haut.

démontrent que le *bonge* était aussi monté de cordes, à moins que ces vers ne concernent l'accompagnement du maître. Le mot *linze* signifie ici peau de tambour. Dans le *Mittelhochdeutsches Wôrterbuch* de Ziemann, *linz* est interprété par *theristra, pallia muliebria.* »

Puis, au mot *Santorien* : « *Santorie, Santol*, est le psaltérion, sorte de citre monté de dix cordes. Barbazan paraît l'avoir confondu avec le tympanon (*bonge*), selon Roquefort (1), quand il dit que le psaltérion était monté de cordes de cuivre et de fer. »

Ne nous arrêtons point à un extrait des registres de dépenses de Jean II de Châtillon, qui, au premier abord, semble faire du *bonge* un instrument à souffle :

Vridaghes, op Sinte-Agnietendagh, te Mechelen, eenen bonghenaer diere op peep..... viij st.

Évidemment, il y a là une omission, ou tout au moins une interprétation ambiguë. Le joueur de *bonge* s'accompagnait-il de l'instrument, en le frappant d'une main, tout en tenant, de l'autre, un instrument à souffle?

La question du *bonge* est résolue définitivement par le manuscrit d'Alain de Lille, *de Planctâ naturæ* (XIIIe siècle), où, entre autres gloses marginales, relatives à la même époque, quoiqu'émanant de diverses mains, — des mains flamandes, sans contredit — on rencontre un long passage en vers sur les effets de la musique, où les noms latins des instruments en usage sont traduits en flamand et dessinés à la plume, notamment le *bonghe*, précédé du mot *timpanum*, dont il exprime conséquemment la désignation exacte, correspondant à celle que donne Kilian (2).

(1) *Poésie française*, p. 112.

(2) De Reiffenberg, *Lettre à Fétis*, éd. in-8o, p. 6. Voir le dessin à la Bibliothèque de Bourgogne.

La nomenclature d'Alain de Lille est courte ; rien ne nous empêche de la consigner ici :

Tuba, *busuyn*; corme, *horen*; cithara, *herp*; lira, *vioel*. — Lira est quoddam, genus citharæ vel sitola alioquin *de roet*. Hoc instrumentum est multum volgare (1). — Fistula, *floyt* (2); Tympanum, *bonghe*; organum, *orghe*; cimbalum, *scellen* (3).

Remarquons toutefois que, de même que le mot tympanon, le mot *bonge* peut signifier à la fois une sorte de tambour et un instrument à cordes du genre de l'*hakkeberd*. Cela nous engage à résumer encore ici les commentaires dont le savant Hasselt accompagne l'interprétation de Kilian.

D'abord, il fournit cette note, à l'endroit de Kilian, où le mot *bonge*, que Kilian écrit avec un *u*, *bunge*, fait défaut : « die bongen slaen, » in *Chr.* J. V. D. Beek, t. III, *Ann.* Matth., p. 138, et jàm « doe lieten die ruter die bonghe slaen; » t. I, p. 470.

Puis, après une longue dissertation sur *bommen*, *rinkelbommen*, amenée par le verbe *bombammen*, *beyaerden*, et où interviennent les vers de Vondel :

'T lust ons op de klokke ton
Eenen klokkedans te dansen....

l'annotateur Hasselt dit : « sed jungam his tympanæ sonum à Rostio, germano poetâ, non ineleganter adumbratum :

De Bunge thom ersten geit : bum, bibe, bum ;
Man trummelt und trummelt sich rund und herum.

(1) C'est la rote conséquemment. D'après la figure qui complète la définition, cet instrument se jouait, au moyen âge, au moyen d'un plectrum.

(2) La figure représente des flûtes à bec percées différemment.

(3) Cet instrument avertissait, d'après de Reiffenberg, les religieux de l'heure de se mettre à table. C'est, à n'en pas douter, le même dont il est question dans a correspondance d'Hémony. Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 275.

« Vid. in WACHTERI *Gloss.* verbo Bunge ; istud vero *bum*, *bibe*, *bum*, ante oculos habuisse videtur, nescio quis à C. A. CLOTZIO in *Addend. Diss.*, de Tyrtæo, p. 186, allegatus vates :

Kyrie Eleison,
Pidi, pom, pom, pom,
Lerm, lerm, lerm, lerm,
Sich keiner herm,
Drom, drari, drom,
Kyrie Eleison,
Schlagt, stecht, schiest drein...

Au lieu de chercher, dans le préfixe *bun, bon*, l'origine du mot *bonge*, en tant qu'instrument de percussion se rapprochant du tambour, n'y a-t-il pas lieu de la faire dériver de *sambuque*, en écartant, au contraire, le préfixe de ce terme, et en transformant les syllabes buque en *bouge* d'où *bonge ?* La sambuque était, en effet, un instrument qui offrait des affinités avec le timpanon, ou mieux avec le psaltérion. De plus, elle était jouée communément, à son origine, par des jeunes filles de la classe élevée, ce qui la rapproche encore de l'instrument de la chanson brugeoise. On en attribue l'invention aux troglodytes de l'Afrique.

Quoi qu'il en soit, la ville de Bruges paraît avoir excellé en ce genre d'instruments, puisque, comme il a été constaté, on y alla quérir, de Hollande, en 1361, un joueur de *bonge*, et que la chanson qui vante les charmes du *bonge*, est de provenance brugeoise. On en jouait à Deventer, en 1470, d'après un extrait des comptes de cette ville, reproduit par les *Bouwsteenen* (1).

A l'égard de la *scalmeye*, nous en trouvons un spécimen curieux dans les peintures découvertes, il y a quatre ans, en l'église de Notre-Dame à Bruges, et où se voit, entre autres, un ange jouant de cet instrument, que Kilian nomme

(1) Deuxième fascicule.

kromme scalmeye, c'est-à-dire *lituus*, *incrura buccina*, deux termes latins qu'il applique aussi au *kromhoren*. Ce *kromhoren*, qui avait un accord complet, faisait, d'après les comptes d'Audenarde reproduits plus loin, la basse des flûtes. Parfois aussi, c'était un instrument concertant, qui se combinait avec la saquebute. Ajoutons ici, par parenthèse, que les ménestrels de Bruges reçurent, en 1543, un nouvel instrument de ce genre, *nieuwe sacqeboulte van lattoene omme daerop te spelene* (1). On verra plus loin les ménestrels gantois se servir de saquebutes en argent.

La figure allégorique en question est de la deuxième moitié du xve siècle. Trop délabrée pour pouvoir en donner un fac-simile bien complet, elle est reproduite ici, telle quelle, d'après un excellent calque dû à l'habile peintre-verrier brugeois M. Dobbelaere. Ce qui intéresse le plus notre objet, est resté quasi intact. L'instrument, dont joue le musicien ailé, a une couleur noire, qui nous porte à le croire un des ancêtres du serpent, lequel était, comme on sait, recouvert de cuir foncé. Ici, le cuir — si cuir il y a — conserve des traces visibles de dorure, qui rapprochent son ornementation de nos vieilles tentures de salon, dites « cuirs de Cordoue, » ou de nos coffrets gothiques, que l'on admire tant, pour leur travail de ciselure, dans les musées particuliers et publics de Belgique. L'instrument, déployé en ligne droite, atteindrait à hauteur d'homme. Les doigts de la main supérieure semblent se porter sur des trous destinés à former une échelle de sons. Les doigts de l'autre main paraissent plutôt soutenir l'instrument. Nulle part, nous n'en avons vu un spécimen semblable. Les cromornes dont Kastner fournit les dessins, et celles que d'autres auteurs ont fait graver, ont seules quelques similitudes avec l'exemple placé ici en regard.

Les ménestrels communaux, au nombre de cinq—nombre

(1) Voy. entre autres sur la saquebute l'excellent article du *Musical Dictionary* de GRASSINEAU.

MÉNESTRELS DE BRUGES.

Figure allégorique du XVe siècle

officiel, croyons-nous, au XVIe siècle, car nous le retrouvons encore en 1568 — allèrent charmer, en 1521, les loisirs de Marguerite d'Autriche, à son palais de Bruxelles, et reçurent d'elle, à titre de gratification, cinq philippes d'or :

A cinq joueurs d'instrumens de la ville de Bruges, le xj août xvc xxj, v philippus d'or (1).

Annuellement ils se rendaient à Oudenbourg, pour y contribuer à l'embellissement des trois principales processions : celle de mai, celle du Sacrement en juin, et celle de Saint-Arnaud à la mi-août. Le magistrat leur procurait la nourriture et la boisson, durant le temps que duraient ces solennités :

Den zelven daghe (xxven in meye), den menestreurs van Brugghe de welcke hier in costumen zyn te spelene, ter waerdicheyt vander processie van meydaghe, sacraments daghe ende Sint Arents daghe te halfougst, ix xij liv. s. par.
Item, over de mondcosten ende theeringhen van den zelven menestreurs, xx s. par. (2).

Bruges doit avoir été anciennement un centre de lutherie très-important. Nombre de facteurs d'orgue y avaient des ateliers, qui, pour la plupart, ont joui d'un grand renom. Outre les notes sur la facture d'instruments que nous avons fournies, outre celles que l'on doit à M. Vande Casteele, on en trouvera encore de très-intéressantes dans le journal artistique *la Plume*, à partir du n° 14 de la première année. Ajoutons-y la mention d'un luthier brugeois faite sur une étiquette d'une vieille petite guitare à dix cordes, provenant de M. Vuillaume de Bruxelles, et maintenant en la possession de M. César Snoeck, de Renaix : « Egidius Michiels, luthier de la Cour, a Bruges, 1770. »

(1) *Comptes de Jean de Marnix*, déjà cités.
(2) *Comptes de la ville d'Oudenbourg*, année 1513.

Passons aux ménestrels des anciens souverains de Flandre.

On a sur ceux du XIIIe siècle quelques renseignements indirects fournis par Van Maerlant, dans ses *Alexanders Geesten*, lequel, à l'instar de nos peintres, a prêté aux personnages de l'antiquité des instruments qui n'étaient autres que ceux de son temps. La plupart se trouvent énumérés, à l'occasion de l'entrée d'Alexandre-le-Grand à Babylone. Après avoir dit que les fenêtres de la populeuse cité étaient garnies de monde, de femmes surtout, le célèbre poëte flamand ajoute :

Die monestrevele quamen daermede
Vor die coninc in die stede,
Ende loefden met eren sanghe.
Daer was menich trompe langhe,
Vedelen, harpen ende symphonien,
Cytolen die wael leren vrien,
Salterien, orgelen ende sciven.
Men speelder met swerden en met kniven.

La trompette, la viole, la harpe, la chifonie, la citole, le psaltérion, l'orgue et les crotales (1), autant d'instruments acquis à l'histoire de nos vieux instrumentistes. Il n'y manque que la *busine*, qui apparemment peut être confondue avec la trompette. En voici trois citations, empruntées au même poëme :

Ende dat striden ende dat jagen
Verdreef dat geluyt van den businen,
Dat al niet en dochte schinen.

Met eenre businen dede verstaen
Als men ten wapen soude vaen ;
Maer men mochte niet den horen
Over al int her daer horen.

(1) S'il faut lire *stiven* au lieu de *sciven*, il conviendra d'interpréter ce premier nom par une sorte de trompette, qui, au moyen âge, se nommait *estive*, dans les chroniques. Ce n'est qu'à partir du XIVe siècle, dit Kastner, que le mot estive prit la signification de cornemuse.

Des anderen daeges ter sonnen op ganghe
Bliesmen eene busine langhe.

Voilà la busine servant au lever, à l'attaque et à la cessation du combat. Faisons remarquer que le poëte, au deuxième passage reproduit, considère comme synonymes *busine* et *horen*, *hoorn*, et attribue ici et plus haut, une certaine longueur de tuyau à la trompette, *trompe lange*, et à la busine, *busine lange*. Tous ces instruments ont déjà été l'objet d'études spéciales, auxquelles nous renvoyons le lecteur. Les chants entonnés, en la même expédition, nous occuperont à une autre place.

Le *Trojaenschen Oorlog*, de Van Maerlant, renferme encore quelques noms d'instruments de musique, qui complètent ceux que l'on vient de lire :

Gigen, harpen, simphonien,
Pleien, vedelen, armorien,
Salterion, sunbees, tympanion,
Monocorden, chore, licion,
XII instrumenten van musike,
Ludde gevet beelde subtilike (1).

Ces dénominations correspondent avec celles que donne la version française, hormis peut-être *gigen*, qui nous semble une mauvaise lecture de *orgen*, mot que fournit le texte français. *Pleie*, c'est la rote, *sunbee*, la cymbale, *licion*, la lyre. Snellaert (2) croit que Van Maerlant a été ménestrel dans sa jeunesse. Cette supposition est révoquée en doute par Serrure fils (3).

De Reiffenberg donne les renseignements suivants sur les ménestrels des ducs de Bourgogne de la maison de Valois. On y voit que la musique faisait partie essentielle de leur personnel domestique :

(1) Voy. Ph. Blommaert, *Oud Vlaemsche gedichten*, t. I, p. 50. Voy. aussi Snellaert, introduction aux *Oude vl. Liederen*, etc., p. xviii.

(2) *Histoire de la Littérature flamande*, p. 50.

(3) *Geschiedenis der Vlaemsche letterkunde*, p. 50 et 106.

« Sous Philippe-le-Hardi : Pages de la musique, harpeurs ou joueurs de harpe, ménestriers ou violons. Louys Mulier, ménestrier du duc. Un compte de 1417 le qualifie familier du duc. Hautbois, trompettes.

» Sous Jean-sans-Peur : Un clerc de musique. Pages de la musique. Douze ménestriers : Henri de Houz, 60 écus par an; Thibault d'Estrabourg (de Strasbourg), id.; Jean Honnesic, id.; Guillaume Caillet, id. Six harpeurs, hautbois, trompettes : Paulin d'Alexandrie, trompette du duc, 60 écus par an.; Christophle d'Arbonne, id., id.; Hennequin Couppetrippes, id., id.

» Sous Philippe-le-Bon : Clerc de musique. Musiciens. Pages de la musique. Douze ménestriers ou violons. Six harpeurs. Hautbois, trompettes. Six trompettes de guerre du duc (1). »

Les comptes utilisés par De Reiffenberg, ne comportent rien sur les musiciens attachés à la Cour de Charles-le-Téméraire. On trouvera, à ce sujet, des détails intéressants dans le livre de M. le comte Dela Borde (2). Fournissons, à notre tour, une série de noms et de dates propres à jeter quelque jour sur cette époque encore obscure de notre histoire musicale. Ils sont empruntés, pour la plupart, aux Archives générales du Royaume :

Josse le Pipre, ménestrel de Philippe-le-Hardi, avait sur « les briefs de la chambre » dudit souverain, une rente annuelle de 24 livres parisis, dont il donne, entre autres, quittance en 1389 et 1401. Ces documents que nous avons sous les yeux (3), font mention du cachet de l'artiste, cachet reproduit par nous (4), et qui porte, dans un encadrement trilobé, une cornemuse accompagnée d'une rosace. L'état

(1) *Lettre à Fétis*, p. 13. M. Édouard Fétis, mieux inspiré que son père, qui s'est toujours refusé à puiser dans la brochure en question, a délayé ces renseignements pour ses *Musiciens belges*. Voy. t. I, p. 63.

(2) *Les Ducs de Bourgogne*. Preuves ; passim.

(3) Ils font partie du fonds appelé *Quittances de Lille*.

(4) Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t. II, pl. 2, fig. 6.

délabré de l'empreinte, la seule qu'il nous ait été permis de rencontrer, nous empêche de tirer de la légende gothique autre chose que les mots : S. JOS... et ADIN (?), ces derniers complétant un nom dont la première partie n'existe plus.

Il n'est pas inutile de remarquer que le mot *pipre*, dont il sera fait emploi abondamment dans la suite, est pris ici dans le sens de joueur de cornemuse, qui est, selon toute apparence, sa signification véritable. Nous aurons soin de noter toutes les variantes et les exceptions qui s'offriront dans le cours de ce travail.

N'omettons point toutefois ici un *pipre* de Philippe-le-Hardi, au sujet duquel Fétis a commis deux grossières erreurs. Il s'agit de Jean Coolman, qui vint à Audenarde en 1410, pour de là se rendre à Damme, muni de lettres adressées au magistrat de cette ville. L'extrait relatif au premier voyage est publié plus loin. Voici celui concernant la deuxième excursion :

Ghegheven eenen Janne Coolman, mins heeren pipre, van dat hi brieven brochte van onsen gheduchten heere metten groeten zeghele, xviiij st.

Fétis, qui appelle le virtuose en question « maître hautboïste, » prétend que la qualification de *maître* signifie chef, et place Coolman à la tête des ménestrels de cette espèce attachés à la Cour de Philippe-le-Hardi. Fétis ignore que *maître* s'entend de musiciens qui, après les années d'apprentissage voulues, sont reçus comme *tels*, dans une gilde, laquelle, on l'a vu, avait le privilége exclusif d'exercer son art. A défaut de cet argument, nous en aurions un autre, non moins concluant, dans les comptes d'Alost, auxquels nous empruntons plus loin un extrait intéressant de 1405, d'où il résulte que Coolman arrive avec ses *gesellen* à Alost, lesquels étaient tous *maîtres* comme l'artiste précité.

D'autre part, Josse le *pipre* étant un cornemuseux, où

Fétis a-t-il vu que ses collègues, *pipers*, c'est-à-dire Coolman et consorts, étaient des hautboïstes? Il est assez curieux de voir Fétis traiter, avec le plus extrême sans-gêne, les questions les plus ardues de notre histoire musicale, — quand il lui arrive de s'en occuper.

Guillaume ou Guillemot de Hucorgne, ménestrel de Philippe-le-Hardi, possédait sur « l'espies de Bruges, » une rente annuelle de 48 livres parisis, qui avait été assignée « en temps passé » à Guillaume Le Strivere, également ménestrel du duc, et au sujet de laquelle il donne entre autres quittance, en 1385, 1390 et 1395. La première quittance est datée de Bruges, le 27 juin. Toutes trois portent la désignation d'un « scel, » dont malheureusement il n'existe qu'une empreinte fruste, offrant, dans un cercle non orné, un écusson à simple bande. La légende gothique ne comporte que ces mots à demi effacés : S. WILM.. (1).

Rogier De Bey, par suite de la démission volontaire d'Étienne De le Boegarde, ménestrel de Philippe-le-Bon, est installé dans ledit office, par lettres patentes datées du 31 mai 1453. On a vu, dans nos *Recherches sur la musique à Audenarde*, un Josin De Bey, en 1486, donnant des leçons de *scalmeye* au *scepenhuuse*. Nous y reviendrons plus loin. Reproduisons les lettres patentes relatives à la nomination d'Étienne De le Boegarde : elles témoignent de l'intérêt que Philippe-le-Bon, à l'instar de ses prédécesseurs, portait à l'art musical :

Audiencier de nostre chancellerye, balliez et délivrez franchement à Rogier Debey, deulx noz lettres patentes scelées en doubles queues, par l'une des quelles l'avons retenu en nostre menestrel, et par l'autre lui avons ordonné certaine pension, à cause dudict office, pour et ou lieu de Estienne de le Boegarde, le quel de sa voulenté et sans constrainte s'en est déporté et deschargié, sans pour ce prendre ne exiger de lui aucune chose pour le droit de nostre scel, montant à la somme de cent deux solz de deux groz, monnoie de nostre païs de

(1) Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t II, pl. 2, fig. 8.

Flandre, le solz, car pour aucunes causes à ce nous mouvans nous lui avons donné et quitté ladicte somme et vous en serez tenuz quitte et deschargié envers et contre tous, tesmoing ceste cedule signée de nostre main, le dernier jour de may l'an mil cccc liij (1). PHE.

Le ménestrel Étienne De le Boegarde avait eu pour collègues, en 1452 : Jean Karesme, Pierre Claissonne, dit « le brun ménestrel, » Jean Van Artinghe, et Jean Jansonne « trompette des ménestrels. » Jean Karesme était ce qu'on appelait alors « roy des ménestreulx. » Comme trompettes de guerre, Philippe-le-Bon avait, en même temps, à son service : André Jambe, Paulin De le Pandoie, Jacquot Jansonne, Laurent Vache, Antonin Jambe (2).

La plupart de ces musiciens reparaissent, à l'année 1468, comme gagistes de Charles-le-Téméraire, dans le poste suivant, que nous reproduisons textuellement :

Jacques Janssone, Laurens Vaiche, Antoine Jambe, Nicodemus et Henri Dompfrist, trompettes; Jean Quaresme, Pierre Claissone, Rogier De Bey, Jehan Willemart, Jehan de Vedelare et Jacques Le Rechter, ménestrelz de mondit seigneur, la somme de neuf vins dix-huit livres du dict pris, pour don à eulx fait par mon dit seigneur, comme dessus, assavoir à chacun d'eulx unze la somme de XVIII livres pour ce, par leur quittance cy rendue, la dicte somme de IXˣˣ XVIII livres.

Rogier De Bey figure, en 1469, à titre de « teneur des ménestrelz » dans les registres de la recette générale. Il livre, à cette date, « ung instrument et custode servant à son office, » qui lui sont payés treize livres quinze sols.

En cette même année, on voit apparaître notamment à la Cour de Charles-le-Téméraire : « maistre Govaert Van Aken, » qui lui présente « trois trompettes de ménestrelz ; »

(1) Collection des chartes, lettres patentes et mandements, aux Archives générales du Royaume.

(2) Chambre des comptes, au dépôt susdit. On voit, dans les comptes communaux d'Audenarde, qu'en 1449, André Gambe « deerste trompet van wapenen » reçoit une gratification à l'occasion de son mariage.

Scoelquin, natif de Cologne, « joueur d'une musette et d'une trompette ensemble, » Conrard Bucquelin, « joueur de bas instrumens de monseigneur le duc de Bourbon, » Jehan Le Blanc « aveugle joueur de fleuttes demourant à Gand; » Jean de Haelst, « tambourin de monseigneur le bastard de Bourgogne, » Mengin Valoir « tambourin de monseigneur de Ravestein, » Jehan Petit, « tamburin de monseigneur d'Aryvel, » Colinet d'Arras, « tamburin du roy de Portugal, » Jean Lans, Nartons et Rousset, « trompettes du roy de Dannemarcke, » les quels obtiennent du duc de Bourgogne des gratifications pour s'être fait entendre devant lui, en différentes circonstances (1).

Il a déjà été question de Gauthier Van Berchem, de Conrad Bouclin, de Gauthier, Henri et Léonard Bouclers, joueurs de luth, cités en la même année (2). Dans les comptes où nous les signalons, apparaissent encore : Jacotin Daniel, harpeur de l'évêque de Lyon, Jean Boiste, tambourin du duc de Bourbon, avec une gratification de 16 livres, à eux octroyée par Charles-le-Téméraire; Ernoulet Vredière, Jehan Du Pierre, tambourin de la reine d'Angleterre, Pierre et Baptiste De Pietmont, tambourins de « monseigneur de Stalle, » avec une gratification de 48 livres, « pour don à eulx fait par mondit seigneur, quant nagaires ils sont venuz d'Angleterre devers icellui seigneur à Bruges, avec madame la duchesse; » puis « quatre compaignons, joueurs de bas instrument, » obtenant 66 sols « en don à eulx fait par icelui seigneur de sa grâce, quand naguères il alla du Quesnoy à Péronne, en passant ou Chastel de Cautaing, où ils jouèrent devant luy; » puis encore Simon Bruault et Henri Dompfrist, trompettes du bâtard de Bourgogne; Guillaume Van Nyet, ménestrel aveugle du duc de Savoie.

Il paraît que les ménestrels aveugles étaient en bonne

(1) *Recette générale des finances*, n° 1,924.
(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 368 à 370.

grâce auprès des anciens princes. M. De la Borde en cite deux, qui émerveillèrent des maîtres tels que Binchois et Du Fay, à la Cour de Philippe-le-Bon. Joueurs de vielles et de « bas instruments, » ils étaient particulièrement attachés au service d'Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Martin Franc, dans son *Champion des dames*, consacre quelques vers à ces intéressants instrumentistes :

Tu les as aveugles ouy
Jouer à la court de Bourgogne ;
N'a pas certainement ouy
Qu'il fast jamais telle besogne.
J'ay vu Binchois avoir vergongne
Et soy faire emprez leur rebelle,
Et Du Fay despité et frongne
Qu'il n'a mélodie si belle.

Il y avait alors, à cette même Cour, trois harpistes auxquels Martin Franc décerne le brillant éloge que voici :

Ne face-on mencion d'Orphée
Dont les poëtes tant descrivent,
Ce n'est q'une droicte fafée,
Au regard des harpeurs qui vivent,
Que si parfaictement arrivent
Leurs accors et leurs armonies,
Qu'il semble de fait qu'ilz escripvent
Aux angéliques mélodies.

Ces harpistes sont : Pierre (Perenet, Perrin) Thierry, à la fois au service de Philippe-le-Bon et de Charles-le-Téméraire, en 1439, comme « varlet de chambre et joueur de harpe, » Jehan (Jehannin) d'Arras, harpiste d'Isabelle de Portugal, auquel Philippe-le-Bon donne, en 1435, 6 livres pour l'achat d'une harpe, et qui, en 1442, en vend une, de petite dimension, à Charles-le-Téméraire, lequel, selon Olivier De la Marche, « apprit l'art de musique si perfectement, qu'il mectoit sus chansons et motets, et avoit l'art perfectement en soi ; » Jean (Jehan) De la Court, harpiste de Catherine de France, comtesse de Charolais. Cette princesse, ainsi

que le prouve Dela Borde, acheta, en 1441, une harpe pour « l'esbattement » de son mari (Charles-le-Téméraire), qui semble, d'après ce fait, avoir affectionné particulièrement cet instrument. Peut-être De la Court lui enseigna-t-il l'art de le manier (1).

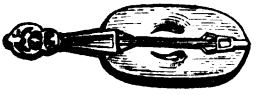
Qui n'a lu la description du singulier *Banquet des vœux* donné à Lille en 1453, où l'on entendit, comme intermèdes aux représentations pantomimiques et pittoresques, diverses compositions musicales et les principaux instruments en vogue, tels que la musette, la trompette, le clairon, la harpe, le luth, la flûte, la vielle et le tambourin ? On n'apprendra rien au lecteur, pensons-nous, en ajoutant qu'un immense pâté, servi à la seconde table du festin, contenait vingt-huit musiciens vivants, jouant tour à tour ou simultanément.

N'oublions pas le ménestrel flamand, Jean Van Halen, dont on conserve au musée royal d'antiquités, à Bruxelles, un sceau représentant une viole ou violon, et une trompette, et offrant pour inscription : S. JAN VAN HALEN, DE VEDELLEER. Ce sceau, qui appartient au XIVe siècle, mérite de nous arrêter un instant (2).

Le violon a pour singularité une touche creuse, dont jusqu'ici il nous a été impossible de déterminer la signification. En supposant que le manche a été raccourci par le graveur — chose assez douteuse — cette vacuité de la touche nous paraît encore inexplicable. L'instrument n'offre point d'échancrure pour le passage de l'archet, et il n'y a guère d'indication de chevalet. Quant à l'appareil des clefs, a-t-il formé une sorte de boîte, comme dans certains instruments à archet plus modernes ? La physionomie de ce violon ressemble étonnamment au dessin de celui qui est figuré sur le célèbre chapiteau de Saint-Georges de Bockerville, lequel est du XIe siècle. Il a aussi des points

(1) *Messager des Sciences*, etc., année 1867.
(2) Voy. le dessin qui a été donné au t. II, p. 2, de ces recherches.

de similitude avec un violon du XIIe siècle que reproduit le mémoire sur Hucbald. Les deux trous en demi-lune de l'instrument, les trois cordes qui le garnissent, le bout du manche terminé en trèfle, l'absence d'échancrure achèvent l'identité (1). Chaque feuille du trèfle est garnie d'une cheville. Le nôtre, qui semble former une rosace à quatre feuilles, a-t-il une corde de plus? Le dessinateur le plus perspicace n'a pu en signaler que trois. En voici, pour plus de facilité, une forme agrandie :



Un siècle plus tard, nous avons un instrument plus lourd, plus massif, avec un manche à touches marquées, comme en portent les guitares, des échancrures et des S au lieu de demi-lunes, pour orifices sonores. C'est l'instrument — une viole, sans nul doute — dont joue un des anges ailés que comportent les médaillons surmontant la châsse de sainte Ursule, à Bruges. Memling aura eu un de ces instruments sous les yeux, en peignant son chef-d'œuvre, car les trois autres instruments, également joués par des anges, nous semblent, comme celui-ci, de toute authenticité. On en jugera par ce dessin :

Quand on s'attache à l'étude spéciale de l'art d'une

(1) Voy. *Magasin pittoresque*, année 1849; BOTTÉE DE TOULMON, *Rapport*, etc., DE COUSSEMAKER, *Mémoire sur Hucbald*, etc. Consultez aussi le bibliophile JACOB, les *Instruments au moyen-âge*, etc., ainsi que KASTNER, *Danses des morts*.

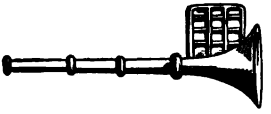
contrée, il importe de n'y admettre les éléments exotiques qu'à titre de comparaison. Tout est à faire en Belgique. Nos prédécesseurs se sont occupés de préférence des pays lointains, parce que là la tâche était élaborée par d'autres et que le contrôle était plus difficile. Le chemin est surtout à tracer, dans notre Flandre, si riche en souvenirs musicaux.

La figure de notre violon du XIVe siècle nous paraît donc bien authentique. Elle a quasi un caractère officiel, car nous l'avons vu, le sceau était employé par les musiciens de la Cour, et ces musiciens, bien certainement, n'eussent point toléré, sur leur cachet, des instruments défigurés ou tout simplement fantaisistes. Qui sait si ce cachet n'émane pas d'un roi des ménestrels?

Fétis, qui consulte toujours les livres et très-rarement les objets en nature, passe, dans sa *Notice sur Stradivari*, d'une figure forme guitare de Jérôme de Moravie, du XIVe siècle, à une figure du XVIe siècle, reproduite par Luscinius et Agricola, et dont les échancrures à angles exagérés font ressembler l'instrument à un grand sablier. Puis, c'est tout. Voici, grâce à Memling, la lacune remplie.

Quant à notre trompette, on sait qu'anciennement le *tuba* était droit et la *buccina* courbée. Généralement employés pour le combat, le jeu, les sacrifices et les funérailles, ces instruments avaient une dimension assez grande. Le *lituus* était droit également, mais d'une forme moindre que le *tuba*. Son pavillon, peu ouvert et recourbé, lui donnait de la ressemblance avec le bâton augural dont il avait pris le nom. C'était, à vrai dire, un clairon plutôt qu'une trompette. Il avait des sons aigus et perçants. Notre instrument appartient, croyons-nous, au genre du *lituus*, à moins que l'on ne veuille y voir une *scalmeye* à compartiments; mais on sait que le *lituus*, témoin celui de Bavai, décrit par Fétis, avait aussi des compartiments qui le faisaient ressembler, dans sa forme réduite, à nos cors anglais ou à nos clarinettes.

Le dessin ci-contre en témoignera suffisamment :



Le musicien qui en jouait, n'était point un de ces virtuoses ambulants, dont parle Chaucher :

> In Flanders whilom was a compagnie
> Of yonge folk, that haunteden folie,
> As hasard, riot, stewes and tavernes,
> Wereas with harpes, lutes and giternes
> They dance and play..... (1).

Le pennon de la trompette de Van Halen annonce, jusqu'à nouvel ordre, un ménestrel de la commune ou de l'État. Les recherches ultérieures nous apprendront probablement le rôle qu'il remplit auprès de nos magistrats ou de nos souverains. La liste de nos ménestrels de souverains cesse ici, pour la ville de Bruges, et on trouvera, à leur place naturelle, c'est-à-dire à la rubrique Bruxelles, ceux qui ont laissé quelques traces à partir du XVIe siècle.

GAND. — Une ville aussi industrieuse, aussi commerçante que l'était Gand, au moyen âge, devait avoir, grâce à ses nombreuses corporations, des ressources importantes, au point de vue de la musique instrumentale. Au moindre danger, chaque gilde devenait une milice armée, ayant à sa tête une bande de ménestrels exercés, aux pennons blasonnés, et destinés à régler la marche, à convoquer et à licencier les troupes. Froissart en fait une description brillante, à l'occasion du siége de Calais.

La réputation de ces ménestrels de guerre devait être bien grande, puisque Philippe-le-Hardi y envoya, en 1378, ses jeunes instrumentistes faire leur apprentissage, avant

(1) Voy. Burney, *A general history of Musik*, t. I, p. 375.

de les placer en Allemagne, pour s'y perfectionner dans leur art :

Aux ménestriers de Monseigneur, pour don fait à eulx par Monseigneur, ceste foix de grâce espécial, pour aler de Gand en Allemaine aux escoles, et retourner dever Monseigneur, et pour supporter les frez et missions que il feront oudit voïaige, par mandement de Monseigneur donné à Paris, vj^e de mars m ccc lxxvij (1378, n. st.) : c frans (1).

Des recherches ultérieures établiront ce qu'étaient, en définitive, ces *escoles* gantoises qui attirèrent l'attention du premier duc de Bourgogne, et qui peut-être servaient de pépinière aux communes et aux seigneuries.

Écoutons encore ce que dit Froissart, à la réception du duc et de la duchesse de Bourgogne, en 1385, après le siége de Tournai : « Et incontinent après les serments faicts, les trompettes, clarons et ménestreuls de toutes manières d'instruments commencèrent à jouer et sonner tout à une fois que c'estoit chose plaisante et mélodieuse à ouyr (2). »

Les trompettes et les autres instruments officiels qui jouaient simultanément et formaient une mélodie agréable, voilà sans doute un orchestre, dont, à un intervalle de cinq siècles, il nous est impossible absolument de nous former la moindre idée. Une chose est à remarquer : c'est que, invariablement, les chroniqueurs se servent du mot *doux*, *mélodieux*, à l'endroit du son de la trompette et des instruments de la même famille.

En voici encore un exemple, relatif à la ville de Gand et que nous empruntons à une complainte en vers français sur la défaite des Flamands devant la ville de Tournai et la mort de leur chef, Adolphe de Gueldres. C'est la ville de Tournai qui parle :

(1) Chambre des comptes, aux Archives du département de la Côte-d'Or, à Dijon, registre n° B., 1452, cité dans les *Archives des Arts*.

(2) KERVYN, *Fragment inédit de Froissart*, dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, t. XXV. p. 57 (1868).

Gand apportoit sa fierte belle,
Le jour de l'Exaltation (1),
Et riche cotte d'or nouvelle
A la pucelle de Lyon.
La douce modulation
De ces trompettes et buisines
Resveilloit ma procession
Plus que toultes villes voisines (2).

Vers cette époque, et notamment en 1470, Gand envoie à l'*ommegang* de Termonde une phalange de *trompers*, de *pypers* et de *claretten*, ces derniers au nombre de six.

Une pièce de vers facétieuse concernant la même époque et dirigée contre les moines, contient la distinction nette et claire entre *pipen* et *scalmeyen*. Nous consignons ici cette distinction importante, pour n'avoir plus à y revenir :

Danssen ende reyn,
Vlieghen ende jaghen,
Pipen ende scalmeyn,
Ende al die ons saghen (3).

On la retrouve, mais moins directement, dans les comptes de Jean de Marnix, au passage où les joueurs de hautbois et de saquebutes, d'une part, et les joueurs de trompettes, de l'autre, venus, en 1521, de Gand pour se faire entendre devant Marguerite d'Autriche, reçoivent une gratification de la gouvernante des Pays-Bas :

A vj joueurs de hautbois et sacquebutes de la ville de Gand, le xx juillet, v philippus d'or (4).

Aux trompettes de la ville de Gand, le xxj juillet xv^c xxj, la somme de vj florins d'or de xxviij patars.

(1) C'est-à-dire à la procession de Tournai.

(2) GACHET, *Rapport à la commission royale d'histoire*, dans le *Bulletin*, etc., 2e série, t. I, n° 2, reproduit par COUSIN, dans l'*Histoire de Tournai*, t. IV, p. 248.

(3) WILLEMS, *Belgisch Museum*, année 1838, p. 432.

(4) Vers 1589, il n'était pas, dit THOINOT ARBEAU, « si petit manouvrier qui ne veuille à ses nopces avoir des hautbois et saqueboutes. » *Orchésographie*.

Vers la même époque, les mêmes ménestrels apparaissent à Audenarde. Pour l'élucidation complète de la dénomination parfois très-capricieuse de nos anciens instruments, constatons ici que les hautbois et les saquebutes portent, à Audenarde, le nom de *scalmeyen*. Voyez, à ce sujet, plus loin, à la rubrique de cette dernière ville.

Le 23 juin 1527, Marguerite d'Autriche étant allée visiter « Monsieur de Fiennes » à Gand, des danseurs de la gilde des ménestrels de cette ville exécutèrent des pirouettes devant l'hôtel où elle logeait :

A une bende de gens de métier de ladite ville de Gand, qui sont venuz dancer devant madite dame en son logis, xv philippus (1).

Ces « gens de métier » appartenaient vraisemblablement à la corporation des ménestrels ou plutôt des ménétriers de l'époque, qui, partout ailleurs, avaient la danse dans leurs attributions. Nous n'avons jusqu'ici sur cette corporation aucun renseignement spécial. Un document pareil nous a été signalé, il y a quelques années, comme se trouvant dans un carton des statuts et règlements des métiers du Conseil privé, aux Archives générales du royaume. Il se rattachait à une confrérie de danseurs et d'instrumentistes, placés sous l'invocation de saint Zacharie. Malgré toutes nos recherches, il nous a été impossible de retrouver cette pièce, dans la nombreuse collection de papiers mis à notre disposition.

En 1546, lors de l'arrivée à Gand de Marie d'Autriche, reine-régente et sœur de Charles-Quint, les ménestrels communaux eurent une rude besogne, dont les registres de la comptabilité publique offrent quelques échos. C'est ainsi que, pendant le *steecspele* donné sur l'eau en présence de la gouvernante, les *scalmeyen* et les trompettes se firent entendre à l'envi, au haut du beffroi de la cité.

(1) Comptes de Jean de Marnix, déjà cités.

Les uns et les autres étaient au nombre de cinq. D'ordinaire, ils étaient six (1).

De même qu'à Bruges, les trompettes ont eu leur époque de splendeur, au point de ne jouer que d'instruments qui fussent en argent massif. On verra, dans les extraits qui suivent, la preuve incontestable de ce fait. Soit temps calamiteux, soit autres motifs, le magistrat fit fondre ces instruments, pour les convertir en marques distinctives que les divers joueurs d'instruments devaient porter à une chaînette, sur la manche de leur costume officiel. Ces marques étaient dorées, et représentaient les instruments dont chaque ménestrel faisait usage. Les instruments étaient superposés en croix de saint André. Le G initial de Gand surmontait cette marque.

A ces détails purement archéologiques, se rattachent des renseignements dont l'histoire instrumentale aura à faire son profit. Nous savons, qu'en 1540, les six ménestrels étaient divisés ainsi : deux saquebutes, deux dessus de *scalmeye* et deux ténors du même instrument. En 1551, cet accord ayant été jugé insuffisant, Corneille Vander Winckele, l'un des ménestrels-gagistes, demanda et obtint du magistrat d'y joindre une double bombarde et deux bassets. Ajoutons que deux saquebutes en argent, confectionnées par l'orfèvre Dewez, ayant été jugées impropres au service, le magistrat en fit fondre également des marques pour deux *scalmeyers*.

Donnons le texte des comptes où nous trouvons ces différentes particularités :

Betaelt Pieter Coninc, gaudtsmet, de somme van ii ℔ iiij s. iij d. p., ter causen ende over dmaken ende de leveringhe van zes selveren

(1) En cette même circonstance, Jean Van Hecke, alors chantre, puis, en 1563, maître de chant à l'église de Saint-Michel à Gand, se prodigua également pour concourir à l'éclat des fêtes données en l'honneur de la princesse. Adrien Gherwijn, maître de chant à l'église de Saint-Jacques, n'a pas été oublié non plus, pour les efforts qu'il a déployés en ces solennités. Voir les comptes communaux de 1546.

trompetkins, hanghende cruuswys met een selveren ketenkin aan een G, weghende tsamen vij oncen min iij inghelsche, te v. s. donse, midts, in de voornoemde somme begrepen x s. gr. voor 't faictson, de welke trompetkins in behouve van der stede gemaect zyn, omme die up recepisse, ghelevert te zynne den zes trompetters der vernoemde stede, ende by hemlieden up huerlieder mauwe in een teeken ghedreghen te werdene, naer 't verclaers van der ordonnancie, xiij ℔ v s. vj d. par. (1).

Betaelt Pieter De Coninc, goudtsmet, de somme van ij lib. xiij s. vj d. p., ter causen ende over de leveringhe van twee zelveren sackeboeten, twee boven sanghen ende twee tenouren scalmeye, wys ghemaect, hanghende met een zelveren ketenkin an een zelveren vergulde G, weghende tsamen vij onchen ende orderhalfnen ynghelschen, ten v s. d'once, daerinne begrepen tfaitson metten vergulsele, bedraghende viij s. iiij d. p., welcke voernoemde vj partien van instrumentkins ten behoeve van der stede gedaen maecken zyn, omme die, up recepissé, ghelevert te werdene den zes scalmeyers deser stede, elcken naer tspel dat hy speelt, ende die by hemlieden te draghene up huerlieder mauwe, naer tverclaers van der ordonnancie, valet xvj ℔ p. ij st. iij d (2).

Betaelt Cornelis Vander Winckele de somme van xx s. gro., ter causen van ghelycker somme dy er noch ghebreect over 't voldoen van neghen ponden gr. daervooren hy metten anderen zynnen medeghesellen scalmeyers deser stede ghecocht heeft drie instrumenten omme der stede daermede te dienene, ghenaempt eene dobbele bombaerde ende twee bassetten accorderende met de huerlieder scalmeypypen, van welcken coope de resterende acht ponden gro. hy bewesen es te betalene, aen Dewez, goudsmet, van den overghescotte vanden zelvere ghecommen van twee zelveren zackbouten, de welcke als niet bequame gheweest om spelen, ghedaen breken zyn ende dan of ghemaect twee zelveren hecsels of teekenen voor de twee scalmeyers die gheen hecsel en hadden, naer 'tverclaers vander ordonnancie, xx s. gr. (3).

(1) *Comptes de la ville de Gand*, année 1540, f. 245.

(2) *Id.*, verso.

(3) *Id.*, année 1551, f. 215 v°. On peut voir d'excellents dessins de saquebutes dans les *Danses des morts* de KASTNER ; puis des bombardes et des *schalmeye*. Luscinius en donne des figures contemporaines, dans sa *Musurgia* de 1536. Il y avait, on l'a dit, des dessus, des altos, des ténors et des basses de bombardes. La *schalmeye* a une embouchure à collier évasé, cinq trous et un pavillon peu développé ; le corps de l'instrument est long et mince.

Ne négligeons pas ici une remarque qui a sa portée : quand les trompettes se font entendre, à certaines fêtes de l'année, devant la demeure des notables de la ville, les comptes disent *gheblasen*. Lorsqu'il s'agit des *schalmeyers*, ils se servent du mot plus artistique *ghespeelt*. Aussi ces derniers s'appellent-ils *menestreurs* :

Betaelt den scalmeyers deser stede de somme van x s viij gr. de vjs. viij d., van ghespeelt thebbene up den kerstdach ten huuse van den baillu ende beede de voorscepenen, ende iiij s. gr. van ghespeelt thebbene dnieuwe jaer, op den meinacht, voor de huusen van beede de collegien, naer tverclaers van der ordonnantie, x s. viij d.

Betaelt den zes trompetters deser stede de somme van vj s. viij. d. gr., ter causen van gheblasen thebbene op den heleghen paeschdach ten huusen van mynen heere den baillu ende beede voorscepenen, naer costume, vj s. (1).

Ils se faisaient donc entendre à la Noël, au nouvel an, à Pâques, et la veille du mois de mai. Ces aubades ou ces sérénades avaient lieu encore pour le renouvellement des échevins, à la Pentecôte, à la Toussaint, etc., cette fois au beffroi communal :

Betaelt den trompers ende menestreurs deser stede, van dat zy speelden ende trompten den x^e^ may lij, als men scepenen uutlas, te sinxene, alderhelighen daghe, kerstdaghe, paesdaghe liij up beefroit xvj s. viij gr. (2).

Ils se faisaient entendre aussi aux banquets et à d'autres solennités :

Betaelt den zes scalmeiers deser stede de somme van xij s. gr., ter causen van ghespeelt thebbene in de maeltyt van orlof van mynheere den hooghbailliu reysende inde affairen deser stede naer Spaingnen, ende anderen dienst by laste van scepenen gedaen, naer tverclaers vander ordonnantie, xij s. gr. (3).

Les trompettes avaient dans leurs attributions la publi-

(1) *Comptes de la ville de Gand*, année 1553.
(2) *Idem*, même année.
(3) *Idem*, année 1561.

cation des édits et des ordonnances. Quelques-uns veillaient, avec des trompes, au beffroi. La veille de la Noël, *scalmeyers* et trompettes recevaient une gratification de six sous de gros. Outre leur pension, qui était de quarante-quatre livres pour les *scalmeyers*, ils obtenaient encore annuellement du magistrat un habit de drap neuf.

Le jeu des *scalmeyers* formant un petit orchestre, et l'irrégularité de service de la part de ces ménestrels communaux étant plus sensible que lorsqu'il se manifestait dans la phalange des trompettes; enfin diverses fraudes ayant eu lieu parmi ces ménestrels, en vue de se libérer en partie des fonctions auxquelles ils étaient assujettis, tout en continuant à toucher intégralement leurs appointements, le magistrat de Gand résolut qu'à partir du 27 mars 1620, aucun payement ne leur serait fait, que sur l'exhibition des jetons de présence qu'ils auraient reçus à chacune de leurs vacations officielles. Ces jetons ou marques étaient de plomb, et leur étaient donnés par un des échevins, commis à ce sujet.

Le magistrat tenait beaucoup à cette musique instrumentale, qui, d'après un passage des comptes, servait à « la réputation et à l'honneur » de la cité. Pendant toute la saison estivale, les ménestrels gagistes fonctionnaient au beffroi :

Betaelt de ses scalmeyers deser stede, over ende ter causen dat sy ghespeelt hebben up den belfort, tot reputaetie ende eere deser stede, alleenelick binnen de somer saisoene van den jaer deser rekenynghe, ten advenante van vyf stuveren sdaechs, die elck van hemlieden ghespeelt heeft, danof dat by den ghecommitteerden van myne heeren schepenen, Gillis Hally, telcken ghespeelt hebbende, hemlieden elc ghegeven wordt een looden teecken, ende in de plaetse van harlieder ordinaire pensioen, conforme de resolutie van myne heeren schepenen, daerop genomen, den xxvij^en^ martij 1620, op vertooch van de selve scalmeyers, by requeste; dus.... xxix lib. iiij s. ii gr. (1).

(1) *Comptes de la ville de Gand*, année 1631. Voy. encore, à ce sujet, *La Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 29 et 30.

On voit, par les mêmes documents, que les *scalmeyers* étaient rétribués par la ville, pour participer aux processions des augustins, des carmes, etc. Les trompettes y paraissaient, en partie, à cheval. Un timballier vint s'y joindre vers la fin du XVIIe siècle :

Betaelt an Pieter de Pauw, timbaillier deser stadt, de somme van acht ponden vi sch. viij grooten, over een jaer gaige, viij ℔ vj s. viij gr. (1).

En 1678, on signale à Gand un maître de harpe, ce qui annonce une certaine culture de cet instrument (2). En revanche, la vogue de la *scalmeye* touche à sa fin. On ne constate plus qu'un seul joueur de *scalmeye* au service du magistrat, en 1789. C'est l'époque où les villes belges se soulèvent contre la domination tyrannique de Joseph II, et créent des corps d'harmonie, à l'aide d'instruments nouveaux, pour régler les pas des troupes de volontaires.

On verra ultérieurement, en réduction pour le clavecin, une *Marche des volontaires* composée par un certain De Smet, de Gand (3).

A l'égard des facteurs d'instruments gantois, disons, entre autres, qu'il y avait, au siècle dernier, un luthier nommé Willems, qui fabriqua des flûtes, des cors anglais, etc., assez estimés des virtuoses, et dont quelques-uns font aujourd'hui partie du musée de M. Snoeck, à Renaix. Le même musée renferme une pochette à dos pentagone, avec queue à filet, portant l'inscription : « HENRICK WILLEMS TOT GHENDT, 1679. » Double souvenir intéressant, et de la lutherie gantoise, et de la confrérie des maîtres de danses !

(1) *Comptes de la ville de Gand*, année 1697.
(2) Archives de l'État à Gand, mél. no 7.
(3) Voy. au t. I de ces recherches.

YPRES. — La ville d'Ypres peut se flatter de posséder les plus anciens renseignements concernant les instrumentistes appelés ménestrels. Par induction, on parviendra un jour, croyons-nous, à connaître parfaitement la vie, tant intérieure qu'extérieure, de ces intéressants précurseurs de l'orchestre moderne.

Le ménestrel yprois du XIIIe siècle tenait, paraît-il, à rançonner tout le monde, au point que le magistrat, en vue d'empêcher que les dépenses des mariages ne devinssent trop onéreuses à la population, résolut, par une *keure* du 18 mars 1295 (n. st.), de prescrire certaines dispositions réglementaires à ce sujet.

Ainsi, par exemple, les ménestrels qui voulaient participer aux repas de noces, devaient payer leur écot. Ils ne pouvaient aborder les gens de la noce, en jouant de leurs instruments, que jusqu'à l'*âtrie* (cour). Les mariés ne devaient donner aux ménestrels arrivés du dehors, à cheval, que deux sous, et douze deniers à ceux venus à pied. Deux ménestrels seulement — hommes ou femmes — demeurant dans le territoire de l'échevinage d'Ypres, pouvaient assister au repas de fiançailles. Chaque contrevenant était passible d'une amende (1).

Ces dispositions, émanées du magistrat, prouvent, comme nous le disions plus haut, à la rubrique BRUGES, que ce n'est qu'au XIVe siècle, que les ménestrels eurent leur code de police particulier, appelé statuts.

Dès 1313, les instrumentistes yprois tenaient école. C'est, comme on le voit, cinq ans plus tôt que ceux de Bruges.

Nous devons la constatation de ce fait important à Lambin, qui en a fait la découverte en fouillant les comptes communaux d'Ypres, et qu'il formule ainsi, dans le *Messager* de 1836 : « Maître Symoen, chef des ménétriers (?) à

(1) GHELDOLF, *Histoire de la Flandre et de ses institutions*, t. V, pièces justificatives, p. 411.

Ypres, tient une école de musique, au temps de la foire de cette année (1). »

Cette note a été souvent reproduite, entre autres par Snellaert, dans l'introduction aux *Oude vlaemsche liederen* de Willems, et par Fétis dans la *Biographie universelle des musiciens*, où elle est estropiée de cette manière : « Simon ou Symoen (maître), d'Ypres, était, en 1303, chef des ménétriers de cette ville et tenait école de musique, suivant le registre des maîtrises existant aux archives d'Ypres. » *Et nunc erudimini !*

La date 1313 transformée en 1303, et les comptes communaux d'Ypres devenant des registres de maîtrises, est-ce assez d'inexactitudes en deux lignes? L'année 1303 pourrait n'être qu'une simple faute d'impression. Mais, que dire de cette maîtrise en pleine voie d'organisation, au début du XIVe siècle, avec ses chefs, son local, ses règlements et ses registres? Fétis, sachant l'existence d'un fait si curieux et si important, eût dû au moins nous en donner une étude approfondie, et enrichir notre histoire musicale, qu'il a tant négligée, de ses observations judicieuses et érudites. Comme nous aurons à le constater plusieurs fois, c'étaient les *rois* des ménestrels qui convoquaient et présidaient les écoles instrumentales.

Lambin ajoute à sa découverte les deux annotations que voici : « 1326. Le comte de Flandre arrive à Ypres. Le magistrat va à sa rencontre avec six ménétriers (?). — 1393. La duchesse de Bourgogne vient à Ypres. Elle visite la Halle. Philippe son fils (?) y danse au son des trompettes (2). »

Il eût été intéressant de savoir de quel instrument jouaient ces six ménestrels. Nous ne tarderons pas à avoir nos appaisements à ce sujet. Consignons, en attendant, la

(1) Page 186.
(2) *Messager*, etc., de 1836, p. 186 et 188.

mention d'un joueur de cornemuse, qui, en 1409, exerce sa virtuosité devant le Sacrement :

Cakaerd, van dat hy speilde voir theleghe sakrement met eere muse, xij s. (1).

En 1429, nouvelle école tenue par les ménestrels à Ypres, lesquels reçoivent du magistrat huit canettes de vin, ainsi qu'un don de vingt-trois livres tournois. Ces séances n'ont pas été tenues, comme les précédentes, au *Thundag*, où une foule d'étrangers arrivaient à Ypres. Nous concluons de là que les leçons auront été publiques et poursuivies, ainsi que la foire qui avait lieu à l'occasion du *Thundag*, pendant plusieurs jours. La générosité du magistrat, qui aura tenu à ne pas laisser vacantes, par la maladie ou la mort, des fonctions qui probablement étaient fort bien remplies, se sera donc portée sur un autre objet.

Nous croyons pourtant qu'il ne faut point ajouter de l'importance à une variante de rédaction du scribe communal, au sujet de ces écoles. Au premier chapitre — celui des vins de présent — il dit simplement « scole ; » à l'autre chapitre — celui des dons — il met « vergaderinghe van der scole. » Nous traduisons donc *vergaderinghe* par séance, au lieu de l'interpréter dans le sens d'une assemblée tenue par les ménestrels pour le fait de leur école. Voici les deux textes :

Den xiij^sten (dach van maerte), den menestreulen, houdende hare scole hier binnen deser stede, viij kannen te geliken prise..... iiij ℔ xvj st. par.

Den menestreulen, hier binnen deser stede ghehouden huerliedre vergaderinghe van der scoole, hemlieden ghegheven thulpen hueren costen..... xxiiij ℔ p. (2).

En cette même année 1429, des *speillieden* jouant de la

(1) *Comptes de la ville d'Ypres*, année 1409.
(2) *Id.*, année 1429, aux rubriques « winen » et « ghiften. »

petite musique, *met cleenre muzyke*, à ce que disent les comptes, participent à la procession du Sacrement (1). Nous avons déjà dit en quoi consistait ce genre de virtuosité (2).

Une autre école de ménestrels est organisée en 1432. Elle doit avoir eu une importance moindre, puisque le nombre des canettes de vin est diminué de moitié :

Den menestreulen, hier binnen der steide huerlieden scoole houdende, iiij kannen.

Le vrai motif de cette école serait-il le manque absolu de ménestrels, pour les solennités auxquelles, d'ordinaire, le magistrat yprois les conviait? Il y a lieu de le croire, en présence de textes aussi précis, aussi catégoriques que ceux reproduits ci-contre :

Den trompers ende pijpers die ghetrompt ende ghepepen hebben de paerdemaerct, de ypermaerct, sacramentsdaghe ende thuundaghe, ende ten iij notalen over tjaer, iiij^{xx} x ℔ par.

De trompers ende pypers huerliedere vyfste ghehuert in de Assencioensmaerct, te dienen, elc iij lib. xij st. par... xviij lib.

Pieter de trompere hem tweeden ghediendt ten thuundaghe, onde de prysen te draghen.... iij lib. xij st. p. (3).

De trompers ende pipers heurlieden vyfsten ghehuert in de Assencioensmaerct te dienene, betaelt..... xxiiij lib. p.

Omme de pingjoenen van trompers en pipers, drie elnen samijts, xxiiij s. p. delne; xij elnen fryngen, iiij st. p. delne; Franche Den Wichtre, van makene ende te stoffeirne alsoot behoort, vj lib. p. comt al xij lib. p. (4).

(1) Comptes précités, année 1429.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 316.

(3) Comptes précités, année 1427. Trois ménestrels jouent de la trompe longue, à la galerie de l'ancien beffroi d'Ypres, figurée sur le diplôme de la Société historique de cette ville. Les miniatures de cette magnifique pièce ont été reproduites d'après les originaux que possède M. Alphonse Vanden Peereboom.

(4) Id., année 1428.

Les sujets, retenus par le magistrat, devaient paraître aux fêtes susindiquées, avec le blason officiel. En conséquence, des ordres sont donnés pour procurer aux cinq ménestrels de circonstance des pennons de samit bordés de franges et ornés des armoiries de la ville. Dans cet accoutrement, ils figurent encore en 1428, à une grande fête rhétoricale, où trente-six sociétés concourent, durant plusieurs jours, pour le prix d'esbattement (1).

Plus tard, on parvint, de nouveau, à s'associer, d'une façon durable, un certain nombre de ménestrels. Toutefois, le total voulu fut difficilement atteint, et il fallut, pendant une grande partie du xve siècle, recourir constamment à des auxiliaires de passage. En 1452, paraît, pour la première fois, la gratification d'un habit de drap neuf :

Betaelt Matthieu Lesteivene, pijper, die hier speilde in de vorscrevene Assenciemaerct metten ministreulen van binnen... iiij lib. (2).

Betaelt Joris Den Feiver, pyper, die hier speilde in de pardemaerct ende ypermaerct metten ministreulen van binnen, iiij lib. (3).

Joris De Smit, pypere, van hier ghespeilt te hebben metten ministreule van binnen up den vorscreven dach (sacraments dach) voor de processie, xl s.

Den tromper ende tween pipers inghelyken (eenen kerle), xij lib. (4).

Guillaume den Clerc, pypre, die speilde in de perdemarct ende ypremaerct metten ministreulen van binnen, iiij lib.

Joris Van den Casteele, die hier speilde voor tsacrement metten ministreulen van binnen, xl st.

Joris den pypre van Rijssele, die hier speilde metten ministreulen van binnen, hem dan of naer costume, xl. st.

Betaelt eenen ministreul van Loo, die hier speilde metten ministreulen van binnen, in de assencienmerct, en eenen van Ryssel, op den Sacrements dagh, de somme van iij lib. par. (5).

(1) Il en sera parlé en détail dans notre *Théâtre villageois*, t. II.
(2) *Comptes de la ville d'Ypres*, année 1450.
(3) *Id.*, année 1451.
(4) *Id.*, année 1452.
(5) *Id.*, année 1463.

La plupart des ménestrels empruntés venaient de Lille. On en tira des villages mêmes. On verra plus loin qu'il y avait, dans les plus simples communes de Flandre, des virtuoses qui fréquemment étaient réclamés pour les fêtes des villes circonvoisines. Ici, c'est Loo qui eut la préférence. Durant la guerre, les ménestrels d'Ypres faisaient le guet au beffroi :

Den vier scalmeyers deser stede, voor zekeren extraordinairen dienste ghedaen int houden van der ghete up tbeelfroot d'orloghe ghedurende ende andersins, thulpe van eenen kerlakene, xl lib. (1).

Colaert Guillet ende die andere zyne medeghesellen userende tspel metter scalmeyen, van alle nachten up tbeelfoot van deser stede guet ghehouden, lxxviij lib. (2).

En faisant, au tome IIe de ces recherches, une étude rétrospective de la musique à Ypres, à partir du xve siècle, nous avons esquissé le rôle des ménestrels gagistes de cette ville dans ses principales manifestations, particulièrement au xviie siècle (3). Après, l'intérêt qui se rattache à ces virtuoses de la commune, décroît sensiblement, et il n'y a pas lieu même, pour l'annotateur, de rattacher leur vie active à la gilde de Sainte-Cécile, qui était exclusivement formée, comme on l'a vu, du personnel chantant de la cathédrale de Saint-Martin.

Les *Actes capitulaires* de cette église nous apprennent que les gratifications données par le chapitre, à l'occasion de la sainte Cécile, ont pris date à partir de 1585 :

xviij novembris [xvc] lxxxv. — Domini concedunt cantoribus et vicariis, occasione S. Ceciliæ, unum dalerem Philippensem, munerandum per receptorem foraneitatis.

(1) *Comptes de la ville d'Ypres*, année 1538.

(2) *Id.*, année 1539.

(3) Voy. p. 316 à 320. On peut y lire, à la page 334, que, lors de la célébration du 300e anniversaire de Notre-Dame de *Thuin*, en 1683, on entendit dans le cortége historique organisé à cette occasion, non-seulement des trompettes, des *scalmeyen* et des flûtes, mais encore des timbales.

19 novembris 1588. — Domini concesserunt capellanis bibale florenorum quatuor, in honorem festi Divæ Ceciliæ.

Ypres a-t-il eu, comme Courtrai sa voisine, au XIVe siècle, des luthiers renommés ? L'érection d'un évêché aura pu donner quelque impulsion à cette industrie, à la facture des orgues notamment, comme elle en a imprimé à la musique elle-même, ainsi qu'on l'a vu.

Il y a une douzaine d'années, M. Böhm, peintre-antiquaire à Ypres, possédait un bahut du XVIIe siècle, où se trouvaient sculptés, à gauche, un violoniste, à droite un tambourin, et, au milieu, un joueur de psaltérion, s'il nous est permis de prendre pour un psaltérion, un instrument grossier, de forme rectangulaire, que le virtuose tenait, de la main gauche, et à sa partie inférieure, par un manche consistant en une simple latte de bois, et qu'il faisait vibrer, de la main droite, à l'aide d'un plectrum d'une longueur inusitée. L'artiste yprois nous a affirmé que le meuble était de provenance locale.

Un renseignement plus explicite a été fourni, sur l'ancienne lutherie yproise, dans notre travail sur le *Noordsche Balk* (1), où nous signalons une petite pochette, forme massue, à dos pentagone cannelé, offrant une inscription ainsi conçue :

FAICT A YPRE, PAR GUILLAUME DE POILLY, 1672 (2).

Aux Archives générales du Royaume à Bruxelles, on rencontre parmi les registres de capitations de 1706, relatifs à la ville d'Ypres, plusieurs noms se rapportant à la musique, et spécialement un facteur d'orgues, Jacques Van den Eynde, et un « faiseur de violons, » François Le Jeune. Il n'est pas constaté jusqu'ici qu'aucun produit de ce dernier ait échappé à la dispersion ou à la destruction.

(1) P. 11 et 12.

(2) L'instrument, comme il a été dit, est soigneusement conservé dans la belle collection de M. César Snoeck, à Renaix.

COURTRAI. — La chapelle, dite des Comtes de Flandre, érigée, vers 1370, en la collégiale de Notre-Dame à Courtrai, par les soins de Louis de Male, offre, parmi les bas-reliefs qui ornent la galerie des portraits, deux ménestrels, l'un jouant de la cornemuse, l'autre battant du tambourin. Ils furent sculptés, dit M. Vande Casteele qui en donne une reproduction en tête de ses *Préludes*, vers 1375. Ils présentent de l'intérêt, non-seulement pour les instruments qu'ils manient, mais à cause de leur costume pittoresque et caractéristique. Ce sont apparemment les vêtements officiels dont ils sont revêtus.

Y avait-il là, du temps de Louis de Male, un cercle de ménestrels assez considérable? Il faut le croire, à en juger par la réputation dont la cité flamande jouissait alors, quant à ses facteurs d'instruments. On voit, en effet, dans l'état des dépenses de Jean II de Châtillon, 1370-1371, le musicien en office, *Ansken*, se fournir, à Courtrai, de nouvelles *pipen*. Jean de Châtillon résidant habituellement en Hollande, on en induit naturellement que les *pipen* courtraisiennes avaient une qualité particulière, pour avoir nécessité, de la part des musiciens, un si long voyage :

In die selve weke was Ansken, onse piper, ghereden te Cortric, bi mynsheeren bevelen, om nuwe pepen te coepen ; vor pipen ende cost te samen ghegeven iiij dubbel (1).

Quant aux ménestrels de Courtrai même, une inspection trop fugitive des comptes de cette ville ne nous a point permis de suivre pas à pas leur histoire particulière. Elle ne doit guère différer beaucoup de celle des autres localités. Peut-être la monographie de M. Frans de Potter révèlera-t-elle quelques faits marquants à ce sujet. Des trompettes de Bruges venaient, de temps immémorial, assister leurs confrères, aux grandes foires de Courtrai.

(1) *Les Arts en Brabant*, etc.

Le chanoine Carton, dans la biographie qu'il consacre à Adrien Willaert, constate qu'à Courtrai. le magistrat fit présenter, en 1548, le vin d'honneur aux joueurs de trompettes qui vinrent jouer à la halle pendant la durée de la foire.

Ce fait, comme on le verra, n'est pas exclusivement propre à Courtrai. Les ménestrels communaux rendaient de grandes politesses, notamment aux marchands étrangers, en allant les chercher aux portes des villes pour les conduire au *schepenhuuse*, où d'ordinaire on leur versait le vin d'honneur, distinction que partageaient en même temps les instrumentistes forains.

Il y avait, à Groeninghe-lez-Courtrai, une confrérie d'instrumentistes placée sous l'invocation de Notre-Dame de la Chandelle d'Arras (1).

AUDENARDE. — Les renseignements parvenus jusqu'à nous sur les instrumentistes audenardais, s'ouvrent par une note curieuse, que fournissent les comptes communaux, cette source précieuse et presque unique d'informations, sur une école, fréquentée en 1409, par les ménestrels de la « duchesse de Bourgogne, » c'est-à-dire de la femme de Jean-sans-Peur :

Ghegheven, den achtersten dach in maerte, mer vrauwen menestruele van Bourgognen, doen sy quamen van der schole, xxxvi st. par. (2).

Il y a, sur cet intéressant passage, trois suppositions à faire : 1° les ménestrels de la duchesse de Bourgogne ont profité de leur séjour à Audenarde, pour se perfectionner dans l'étude de leur instrument, sous la direction d'un maître de la localité, tenant école à l'hôtel de ville, comme

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 45.
(2) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1409.

on en verra un exemple plus loin; 2° ils ont simplement pris des leçons littéraires; 3° ils ont enseigné eux-mêmes la théorie de leur instrument respectif, pour se rendre utiles à ceux du magistrat d'Audenarde.

Cette dernière hypothèse n'est guère sérieusement admissible, la modicité de la rétribution le prouve assez. A Ypres, on l'a dit, les ménestrels communaux recevaient jusqu'à 23 livres tournois, pour tenir école. Trente-six sous n'étaient point une somme à offrir à des musiciens en dignité, comme ceux dont il s'agit. L'hypothèse de leçons littéraires reçues par eux est plus inadmissible encore : on se souciait médiocrement alors de la capacité littéraire d'un simple virtuose. L'essentiel était qu'il remplît honorablement ses fonctions et qu'il répondît à l'idée que les maîtres du métier s'en étaient faite, quand ils le soumirent à une épreuve préparatoire.

Reste la seule supposition probable et véridique : les conseils reçus par les ménestrels ducaux d'un professeur habile à manier les instruments dont ils jouaient. Ne venons-nous pas de voir, en 1378, les ménestrels de Philippe-le-Hardi, faire à Gand leur apprentissage provisoire ? La somme que leur offrit le magistrat, à l'issue des séances, est une simple gracieuseté de sa part, exprimant la satisfaction qu'il éprouvait de voir des ménestrels d'un souverain s'asseoir humblement sur les bancs d'école, à Audenarde, à côté des autres élèves virtuoses.

Cette satisfaction du magistrat se traduisit encore, en 1410, en une gratification de 24 sous parisis, octroyée au ménestrel Coelman et à ses compagnons, à l'occasion du nouvel an (1) :

Ghegheven Coolmanne ende sinen ghesellen, onser gheduchter vrouwen pipers, tharen goeden jare, xxiiij st. par. (2).

(1) Ce Coelman a eu l'honneur d'une notice dans la *Biographie universelle des Musiciens*. Voy. plus haut, à la page 113.

(2) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1410.

L'instrument dont les virtuoses de la Cour ducale jouaient, était-il celui que maniaient les ménestrels gagistes de la cité flamande, la cornemuse? Les virtuoses étaient au nombre de quatre, non compris les trompettes officiels. A la procession du Sacrement, trois harpistes s'y joignaient, la harpe étant considérée, nous l'avons constaté (1), comme l'instrument idéal de la religion. Les sept musiciens reçurent, en 1409, des objets nouveaux pour leur costume spécial :

Den pipers, arpeneers, en de gone die de torchen droughen voor thelighe Sacrament, vij paer anscoen, te xvj deniers tpaer, heft ix st. iiii den. par.

Jan Bollaerde, van vij hoeden omme de pipers, arpeneers ende cnapen die de torchen droughen ; coste elken hoet xviij deniers, heft x st. vj den. par. (2).

Le trompette reçut annuellement, outre sa pension de 6 livres, un costume nouveau en drap, orné d'un écusson en argent doré, aux armes de la ville :

Ghegheven Jan Plucke, in hoeschede, tsine cleedinghe bouf, vj hellen 1/2 lakene, te xiij st. dhelle, heft iiii lib. iiii st. vi d. p.

Ghegheven Janne Vanden Meulebroucke, van eenen selverinen scildekine dat hi maecte Jan Plucke, trompet van der stede ; van selvere, van gaude ende van fachoene, iii lib. vj st. par. (3).

Les *pipers* portaient également un blason en argent, outre les pennons armoriés suspendus à leur instrument :

Janne de Brecht, der stede trompet ende den tween pipers, thulpen te haren sciven die sy daden maken van zelvere, metter stede wapene, elken van hemlieden xl st. par., heft vi lib. par.

Ghegheven Salin de Stoevere, scildre, van den blasoenen die hy ghemaect heeft omme de pipers en de trompet van der stede, xxxvj st. par.

(1) *De Noordsche Balk*, p. 9 et 10.
(2) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1409.
(3) *Id.*, année 1412.

Ghegheven Arent Willemets, van den semite ende van der syde daer de vorseide blasoene af ghemaect waren, iii lib. viii sl. par. (1).

Un luthiste participe, en 1484, au cortége du Sacrement, et, la même année, un certain Goeskin ou Goessin De Bey, joueur de *scalmeye*, se joint aux *pipers* communaux, pour renforcer leurs exécutions :

Betaelt, up den Sacraments dagh, een luteneere die luytte voor thelich Sacrament, xxiiii st. par.

Betaelt Goeskin de Bey, den v^en^ dach in Julio, thulpen teenen keerle waert, om dat hy metten pypers deser stede speelt, iii lib. v st. par. (2).

Le magistrat avait peut-être senti que le règne du *piper* avait pris fin, et qu'il fallait substituer à cet instrument démodé, un instrument plus sonore et plus en rapport avec les tendances de l'époque. De là, l'arrivée de Josin De Bey, qu'il salua, on l'a vu, par la concession d'un habit de drap neuf, et par une gratification de trois livres cinq sous parisis.

Peu après, en 1486, De Bey organise, au *scepenhuuse*, des séances journalières de théorie instrumentale, destinées à former de jeunes recrues pour la future phalange de joueurs de *scalmeye*. L'année suivante, on lui achète un nouvel instrument à cet effet :

Betaelt Goessin de Bey, menestreur, die daghelicx helpt spelen up tscepenhuus, thulpen teenen keerle waert, iii lib. par. (3).

Betaelt Goessin de Bey, in hooscheden, omme te coopen een scalmeye, iii lib. par. (4).

(1) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1448.

(2) *Id.*, année 1484.

(3) *Id.*, année 1486. Fétis, dans son dictionnaire biographique, se sert des renseignements que nous avons donnés jadis sur De Bey, mais en péchant contre toutes les règles de la bibliographie, en mettant le nom de l'artiste à Josin ou Goessin et non à De Bey. Voyez nos *Recherches sur la musique à Audenarde*.

(4) Comptes précités, année 1487.

Josin De Bey quitta son service, avec le trompette De Brecht, en 1497. Le magistrat a dû être content de ses travaux, car, à son départ, qui eut lieu au nouvel an, il lui donna douze sous pour étrennes :

Betaelt Jan de Brecht ende Goessin de Bey, voor huerlieder nieujaer, daer met sy orlof hadden, xxiiii st. par (1).

Aussi vit-on bientôt apparaître, comme joueurs de *scalmeye*, Lauwereins Vanden Haute, Josse Garemin et François Caen, musiciens audenardais qui, sans le moindre doute, ont été les élèves de Josin De Bey, et qui reçurent, en 1498, avec le trompette Jean Ameilleur, une pension annuelle de 144 livres parisis, en dehors des 16 livres qui leur furent octroyées pour la confection d'un habit de drap, à chaque fête du Sacrement.

A l'occasion de leur participation à un tir solennel à Gand, en 1500, nous voyons reparaître la qualification, déjà abandonnée, de *pipers*. Ce doit être une erreur de scribe, ou bien, au fond, la *scalmeye* doit avoir eu, à l'aigu du moins, beaucoup d'analogie avec le *piper*. En effet, on peut remarquer que jusqu'en 1511, les mêmes musiciens, à l'exception de Laurent Vanden Haute, remplacé par Adrien De Haene, dit *Remes*, continuent à porter la dénomination de *scalmeyers*, qui leur reste ainsi qu'à leurs successeurs. Les *pipers* primitifs ne jouaient-ils qu'à l'aigu? On va les voir compléter bientôt leur accord.

A la procession du Sacrement, en 1507, des « luuters, arpers en fleuters » se joignent à eux. C'est toujours le même système qui suit son cours : la glorification du Très-Haut par les instruments à cordes (2).

Par une singulière stipulation testamentaire d'un certain

(1) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1497.

(2) En ladite année, Jean Van Spiere, horloger-mécanicien, compose des « abatementen ». Voy., sur la famille Van Spiere, nos *Aldenardiana*, t. II, p. 14.

Godefroid Vanden Hecke, dit *Vastraert*, en date du 5 septembre 1514, les *scalmeyers* devaient se faire entendre, pendant l'offrande, à la messe de la Toussaint, chantée à Sainte-Walburge. Il leur était assigné, à ce sujet, sur hypothèque d'immeuble, une rente annuelle de huit sous, transmissible à leurs successeurs.

La qualification de *scalmeyers* persista, tant dans les comptes de la ville que dans ceux de l'hôpital Notre-Dame. Nous avons déjà fait observer, à la rubrique Gand, que Jean de Marnix, receveur de Marguerite d'Autriche, donne à ces instrumentistes le nom de « joueurs de hautbois et de saquebutes. » Or, les *scalmeyers* d'Audenarde étaient identiques à ceux de Gand, comme on va voir.

En 1530, il y eut, à Audenarde, une arrivée extraordinaire de virtuoses. Entre autres, un harpiste de l'empereur, David Vanden Hende, un audenardais, selon toute apparence, y reçoit le vin d'honneur au *scepenhuuse*; un cornemuseux de Gand, Malin Van Steenbeke, qui était en même temps un bouffon en titre, *tsotkin van Ghendt* ; les trompettes et les *scalmeyers* de la même ville viennent aider à l'embellissement du cortége. La qualification attribuée à des virtuoses organisés, tels que ceux que nous venons de citer à côté des trompettes gantois, est donc la seule authentique, la seule acceptable, et il restera à établir, par la science, si elle a quelque chose de commun avec ce que Jean de Marnix appelle des *hautboïstes* et des *saquebutistes*.

Ghepresenteert den x^en^ in juny, de trompetters en scalmeyers van Ghent, iiii stoepe wyns van x st. den stoep ; heft xl st. par.

Betaelt Malin van Steenbeke, tsotkin van Ghendt, van dat hy up den Sacraments dach met synen musele ghespeelt heeft, xii st. par.

Den viii^en^ december, ghepresenteert David Vanden Hende, arpeneere van den Keysere, iiii stope wyns, xl st.

Il est permis d'en douter. En effet, le magistrat, voulant donner plus d'extension et de régularité au jeu de ses

ménestrels, leur fit acheter, en 1531, un accord de flûtes allemandes, ainsi qu'une basse-contre pour leur accord de cromornes, devant être à perpétuité, disent les comptes, au service de la ville. Un orfèvre, qui était en même temps un habile graveur, fut chargé d'y adapter les garnitures de métal nécessaires, et de pourvoir l'étui où ils étaient renfermés, de toutes les conditions de solidité et de sûreté :

Betaelt den scalmeyers dezer stede, thulpe van eenen duutsche cokere fluyten, ende eenen bascontre van hueren cromhoorenen die zy hebben doen maken, de welcke eeuwelic der stede bliven moeten, de somme van xviii lib. par.

Betaelt Willem Blanstrayn, voortbeslaen van den scalmeyers fleuten ende cokere, iiii lib. par. (1).

Les *scalmeyers* étaient désormais au nombre de quatre. La ville, encore prospère alors, n'entendait point, musicalement parlant, rester en arrière des cités même plus considérables, et, loin de s'en tenir à cette augmentation de personnel et à cette extension de ressources instrumentales, elle commanda à ses virtuoses l'achat d'un autre étui de flûtes et de plusieurs autres instruments nouveaux, le tout s'élevant à la somme de 48 livres parisis. L'étui, taxé de « grand » par le scribe communal, fut encore confié à un orfèvre pour le munir d'une solide garniture de métal :

Betaelt de scalmeyers deser stede, voor een cokere fluuten ende nyeuwe instrumenten... xlviij lib. par. (2).

Betaelt Jacob Franchois, van dat hy besleghen heeft ende verdect eenen grooten cokere, daerinne de scalmeyers huerlieder flueten inne sluuten, iiii lib. iiii st. par. (3).

Ce n'est pas tout. En 1539, Arnaud Curtenbosch, l'un des *scalmeyers*, fut chargé, vers l'époque de la procession an-

(1) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1531.
(2) *Id.*, année 1536.
(3) *Id.*, année 1537.

nuelle du Sacrement, d'acquérir à Anvers, aux frais de la ville, un « bel étui de cromornes, » dont le prix était 80 livres parisis :

Betaelt Arent Van Curtenbosch, van dat hy, by ordonnantie van scepenen deser stede, ontrent Sacramentsdach laetsleden, tot behouve deser stede, gecocht heeft t'Antwerpen, eenen schoonen cokere cromhoorens, die der selver stede toebehoort, tsamen de somme van lxxx lib. par. (1).

Il ne s'agit guère, dans tout cela, de hautbois, que nous sachions. Nous avons nous-mêmes, il est vrai, traduit le terme de *scalmeye*, tantôt par chalumeau, tantôt par hautbois, nous autorisant, pour la première interprétation, de l'exemple de Kastner, et pour la seconde, des comptes d'Audenarde mêmes, qui, comme on le verra bientôt, traduisent, sous le règne de Louis XIV, le mot *scalmeye* par hautbois. Mais, en recherchant soigneusement la vérité, il ne s'ensuit point qu'on la trouve chaque fois, et, il y a, outre cette différence entre *pipers* et *scalmeyers*, citée plus haut à la rubrique Gand, la définition du consciencieux Kilian, qui ne permet guère de rattacher à la *scalmeye*, un instrument mince de son et petit de forme comme le hautbois. Kervyn de Volkaersbeke l'exagère dans un autre sens, en lui donnant les proportions d'un vrai clairon (2). Donc, avant de se prononcer définitivement, attendons le dépouillement de nos comptes communaux : les informations se compléteront l'une par l'autre.

Fétis, en rapportant le premier des textes cités ci-dessus d'après nos *Recherches sur la musique à Audenarde*, le fait suivre des réflexions suivantes : « Au moyen âge, et jusqu'au commencement du XVIIIe siècle, les instruments à vent, tels que flûtes, hautbois, chalumeaux, cornets et

(1) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1539.

(2) Voir sa notice sur la bataille de Muhlberg, dans le *Messager des sciences*, 1874, p. 360-361, où l'écrivain donne aux six *scalmeyers* de la ville de Gand le titre de joueurs de *clairons*.

cromornes, formèrent des harmonies complètes composées du soprano ou superius, de l'alto, du ténor et de la basse. Le doigté étant uniforme pour les quatre voix de chaque espèce, le même musicien était apte à les jouer tous, suivant les circonstances. De là l'usage qui s'était établi de mettre les pièces démontées des quatre instruments dans un sac (?) ou étui. On peut voir, dans la notice Tylman Sasato, qu'il y avait neuf flûtes dans un étui.

« Le cromorne était une espèce de gros chalumeau qui se divisait en superius, alto, ténor et basse. Il était percé de six, sept ou huit trous et se jouait avec une anche. C'est l'origine du cor de bassette. La basse de cromorne servait aussi dans la musique de hautbois (1). »

Cette note vise à la science et n'explique rien du tout. Fétis reproduit des choses infiniment mieux élucidées dans Mersenne et dans d'autres auteurs, que nous étions loin de connaître, nous l'avouons, à une époque où la musicologie n'était guère cultivée que par quelques esprits curieux et investigateurs, et dans une ville de cinq mille âmes, où il était impossible de se procurer les livres de fonds qui nous permissent de faire autre chose qu'un travail de recherches d'archives. Lui-même venait seulement d'étudier la question à propos de la trouvaille de flûtes faite à Anvers en 18.. et dont il sera parlé plus loin. Quelle excellente aubaine pour placer son érudition! Là où il fallait la distiller à pleines doses, l'omniscient reste en dessous de lui-même. Ce qu'il dit des instruments du moyen âge et de la renaissance, dans le 5me tome de l'*Histoire générale de la musique*, n'est qu'une sèche nomenclature, accompagnée de jolis dessins recueillis par d'autres. Les erreurs ne s'y comptent pas.

Voilà quatre *scalmeyers* communaux. Évidemment, c'est de la *scalmeye* qu'ils jouaient de préférence. Il y a en-

(1) *Biographie universelle des musiciens*. A Gand, c'était la saquebute. Et le basson, et la grosse bombarde?

suite un étui de flûtes, un autre étui de *cromhorns*, le tout formant trois familles d'instruments à souffle bien distincts l'un de l'autre, et que le magistrat octroie à ses ménestrels pour en jouer tour à tour. Fétis, qui, ignorant la langue flamande, n'aperçoit pas nettement ces trois sortes d'instruments, prétend-il en définitive que la *scalmeye*, la *flûte* et le *cromhorn* n'avaient qu'un seul et même doigté? On n'a qu'à lire ce qu'il en dit, au 5me volume de son *Histoire*, pour être persuadé du contraire. Il nomme des flûtes *flamandes*, les instruments de provenance purement *allemande* (1). Il transforme aussi en hautbois la *scalmeye* proprement dite, puisque à l'article *Goesin de Bey*, il fait enseigner par l'un des *scalmeyers* le hautbois à Audenarde. La science qu'on veut avoir gâte bien souvent celle que l'on a. Passons.

Les quatre *scalmeyers* eurent l'occasion de faire briller leur talent multiple devant la reine-gouvernante, Marie de Hongrie, en 1532 :

Betaelt de vier scalmeyers deser stede, van dat zy speelden in de processie, als de coninghinne tAudenaerde was, ii lib. par.

Un trompette, qui appartenait à une famille dont un des membres s'est illustré dans la carrière musicale, Gérard Van Weerbeke, un neveu apparemment de Gaspard Van Weerbeke, dit *Gaspard*, et qui fut maître de chapelle du duc de Milan, à la fin du xve siècle, se fit entendre devant la même princesse, comme ménestrel officiel, fonction qu'il remplissait encore en 1543.

La famille Van Weerbeke d'Audenarde descend-elle de la famille alostoise qui eut, au xiiie siècle, un bailli parmi les siens, nommé Jean Van Weerbeke? Cela paraît vraisemblable.

Adrien Van Weerbeke loue, en 1458, avec quelques au-

(1) On verra plus loin qu'elles étaient au nombre de huit et se nommaient *handfleuten*.

tres compatriotes, la pêche dans les fossés de la ville d'Audenarde, entre la porte de Bevere et la porte d'Eyne. Jean Van Weerbeke a en bail, à la même époque, le *mairscepe* ou droit de convoyage sur l'Escaut, entre Audenarde et Tournai (1).

Nicaise Faroul, veuve de Jean Van Weerbeke, de Tournai, passe à la ville d'Audenarde, en 1498, une rente viagère qu'elle tient de son mari, en commun avec sa fille Jeannette (2). Il s'agit probablement ici de Jean Van Weerbeke, fils d'Antoine, lequel était industriel, tapissier peut-être.

Un autre Jean Van Weerbeke a, vers 1541, la garde et le profit du poids de la ville, à la *Caele;* il fait partie de la Société de Saint-Georges, avec un Gérard Van Weerbeke, probablement son frère et qui était joueur de trompette, comme il sera dit plus loin. Est-ce le même que le Gérard Van Weerbeke, prévôt de la corporation des « escriniers » *scrynwerkers,* qui eut à se justifier, en 1539, devant le conseil privé de Charles-Quint, au sujet des troubles survenus à Audenarde en cette année? Le *scrynwerker* était encore quelque peu artiste, à cette époque.

Il y a, de plus, un Jean Van Weerbeke, fils d'Antoine, lequel est cité dans le règlement de 1531, concernant les tapissiers d'Audenarde. Haerryke (Arnolde?) Van Weerbeke, femme de Jean Zurgheloose, acquitte son droit d'obit, à la corporation des savetiers, le 3 novembre 1585.

A ces indications généalogiques, joignons celle d'un Peterkin Werbecque, batelier devenu tristement célèbre, et qui, dans sa confession, dit : « Je fus menez par ma mère à Auldenarde pour apprendre flameng à la maison de ung mien cousin, officier de la ville, nommé Jean Steenberg (1490)... » Il jouait, à ce qu'on relate, du manicordion. Est-ce le fils de Jean Van Weerbeke, né, comme on

(1) *Comptes de la ville d'Audenarde,* année 1488.
(2) *Id.*

vient de voir, à Tournai? Le fait est vraisemblable (1).

A l'entrée de la reine de Hongrie à Audenarde, on remarqua particulièrement la chapelle musicale du seigneur de Gavre, « De zangers van den heere van Gavere, » lequel seigneur avait son château à quelques lieues de la petite cité.

Lors de la procession, dite « van den pays » qui eut lieu, en 1544, la chapelle musicale de la comtesse de Lalaing, établie au château des ducs de Bourgogne à Audenarde, chanta un office solennel, que les comptes appellent magnifique :

Betaelt den sanghers van mevrauwen de graefnede van Lalaing, vor den schonen dienst ghedaen in musycke up den dach als men de processie generael drough vor den pays, omme heurlieden met elcanderen te recreerne, xl sch. par. (2).

Évidemment, ces deux personnages avaient de même, à leurs gages, des ménestrels chargés des mêmes fonctions que les virtuoses communaux. C'est, dans ce but, que nous avons reproduit ces deux particularités, qui, prises en elles-mêmes, constitueraient ici un hors-d'œuvre.

En 1551, un musicien d'Audenarde se fit entendre, du haut du beffroi de l'hôtel de ville, pendant la procession du sacrement, sur la *zinke*, ou cornet à bouquin, vieil instrument dont on jouait surtout au moyen âge, et qui est encore en usage en Suisse et en Allemagne (3). C'était une sorte de cornet en bois, courbé et percé de trous, dont on peut voir un curieux échantillon dans le beau musée instrumental de M. César Snoeck, à Renaix :

Joos Devenyns, van dat hy in Sacraments daghe ghespeelt heeft met een instrument van der syncke, op den torre van den schepenhuuse, xl st. par. (4).

(1) Voyez au sujet de ce curieux personnage, KERVYN, *Histoire de Flandre*, t. V, p. 496, et *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 2e série, t. XXI, p. 181 (année 1866).

(2) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1544.

(3) Lire, à ce sujet, l'intéressante dissertation qu'y consacre KASTNER, dans sa *Danse des morts*, p. 213.

(4) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1551.

Des fraudes, ou tout au moins des irrégularités ont dû se glisser à la longue, dans le service des ménestrels, vu que le magistrat d'Audenarde, devançant celui de Gand, crut devoir prendre des mesures sérieuses, pour parvenir à n'établir la rémunération due aux virtuoses officiels, que d'après le nombre réel de leurs vacations respectives. A cet effet, il publia, le 19 septembre 1558, une ordonnance, par laquelle il enjoignait aux quatre ménestrels gagistes: 1° de jouer tous les jours de la semaine, à l'exception du vendredi; 2° de se présenter, tous les samedis, à l'hôtel de ville, pour y affirmer, sous serment, leurs vacations de la semaine, et y recevoir pour ce terme, à un sou par jour, la rémunération qui leur était due, au lieu de celle qu'ils obtenaient *in globo* tous les ans; 3° de jouer, d'après une coutume traditionnelle, aux banquets des échevins, sans pouvoir exiger pour cela aucune gratification; 4° de ne mettre aucun empêchement, sous peine d'amende, à la coopération de Liévin Hulpeau, horloger de la ville, en cas d'absence de l'un d'eux; 5° de délivrer un inventaire des instruments, confectionnés aux frais de la ville, qu'ils gardent pendant un certain temps, chez eux, quoiqu'il en soit tenu bonne note. Voici ce document :

Scepenen van der stede van Audenaerde zyn gheaccordeert metten goeden lieden van den Rade der zelver stede, ende ordonneren den vier scalmeyers deser stede nu wesende ende heuren naercommers, te spelene alle daghe, uutghesteken 's vriendaghs; ende omme te eviterene 'tgebreck dat daeraf in verleden tyden gheweest es, ordonneren de zelve niet meer ghegheven te werdene voor zekere gaeygen ele xxxvj lib. par. 't jaers, nemaer dat zy ghehauden werden alle zaterdaghe ten inschryven van den weercke, heurlieden te doen inscryven t'eenen stuuver 's daechs elcken, van alzo veel daghen als zy ghespeelt zullen hebben, 't welke zy, of d'een van heurlieden, ghehouden werden t'elcker waerf te affirmeren by eede; ende sal heurlieden in de rekenijnghe deser stede ele ghepasseert werden v lib. viij schel. par., boven de vier ponden par., van huerlieder keerle, tjaers, midts daer op spelende in de ordinaire maeltyden van scepenen naer costume, sonder ander recompense; ende zo wanneer eenich van de zelve ordinaire speelders absent werde, auctoriseren

Lieven Hulpeau, orloygestelder deser stede, te spelene ende te hebbene de gaygen van den zelven absent, zonder dat hem yemant daerinne beledt doen mach, up arbitraire correctie. De zelve ordonnantie inganck nemende te Alderhelegen daghe eerstcommende; ende es heurlieden voorst gheordonneert, by declaratie in gheschrifte, over te gheven de instrumenten die zij onder heurlieden hebben, ghemaect ten coste deser stede, omme daeraf notitie te hauden.

Actum, den xix^eu in septembre xv^c LVIII.

POYVRE, GHEERSDALE, SECLYN, BUTSELER.

Grâce à cette dernière précaution, nous savons positivement en quoi consistait l'accord des flûtes et des cromornes, achetées par la ville, à l'usage de ses ménestrels, en 1531 et 1539. Cet accord était, pour chaque genre d'instrument, de huit pièces, et formait conséquemment un double quatuor, pour lequel, on a pu le voir à diverses reprises, on s'adjoignait des musiciens supplémentaires, tirés des villes circonvoisines, parfois de l'étranger. Les flûtes portent la dénomination de *handfleuten*, ce qui les distingue visiblement de la famille de celles qui, à raison de leur poids excessif, étaient placées sur un support. Voici, comme preuve de ce que nous avançons, le document que signa, le 25 septembre 1567, le chef des ménestrels, maître Paul Maes :

Meester Pauwels Maes, heeft, by consente van scepenen deser stede, ghelicht een accord handfleuten van achten, metter custode, van de welke de eene wat ghespleten was; metgaders ooc den accord cromhoornen van achte, metter custode daertoe dienende, belovende de zelve weder te keeren ter vermaenynghe van der wet. Actum den XXV septembris xv^c LXVII (1).

A la fête dite *Baefmismaerct*, la vieille coutume de jouer du fifre et du tambour devant la demeure des principaux bourgeois, la veille du nouvel an, est abolie par ordre du magistrat, en 1599.

On voit, à cette époque, des tambourins se joindre aux

(1) Registre intitulé : *Schepenen dagboek*, f° 103, aux *Archives communales d'Audenarde.*

divers ménestrels, qui fonctionnaient durant la procession annuelle du Sacrement, au banquet offert par la ville aux commissaires chargés de contrôler la comptabilité communale. La saquebute vibre à l'église de Sainte-Walburge, en 1593 et 1594; le violon, à partir de 1691; le basson, en 1698.

Les *scalmeyers* ont-ils joué du hautbois en 1669, ou bien le scribe communal, qui, pendant la domination de Louis XIV en Flandre, se servait de la langue française, a-t-il entendu, comme au XVIe siècle Jean de Marnix (1), traduire exactement le terme de *scalmeye* par celui de hautbois? La question mériterait de recevoir une solution définitive, quand tous les éléments d'appréciation seront réunis :

Payé au clercq de Pamele et consorts, joueurs des hautbois, pour leur pension, à trois livres de gros par an, xxxvi lib. par. (2).

Le terme de *scalmeyers* reparaît avec la rédaction flamande des registres de comptabilité. Constatons toutefois qu'en 1700, de vrais hautbois concertent avec le basson, lors du renouvellement de la loi. Le secrétaire communal, cela est évident, envisage le basson comme un grand hautbois ; conséquemment, il n'y a plus d'équivoque possible :

Betaelt aen Joannes Bradt (3), fagotier, en de twee andere hautbois, over het spelen ten daghe van de vernieuwinghe van het magistraet, vii lib. iiii st. par. (4).

Cinq musiciens allemands, admis à se faire entendre à la procession du Sacrement, en 1791, clôturent cette série

(1) Voir, plus haut, à la rubrique de GAND.

(2) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1669.

(3) A l'année 1699, on lit : « Jan Bradt Mandart... » En 1712, il y a : « Joannes Mindert... » Bradt n'est peut-être qu'une contraction de Bernardt. Les billets de la Fête des Rois, que nous avons signalés dans le t. II, p. 48, de nos recherches, fournissent sur le costume des ménestrels d'Audenarde, sous Louis XV, de précieux renseignements.

(4) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1700.

de faits relatifs aux ménestrels audenardais. Un grand relâchement se fait remarquer, au siècle dernier, dans la musique instrumentale de la ville. Il semble qu'elle se soit réfugiée à l'église, où tour à tour les instruments mondains usurpent la place du plus noble, du plus harmonieux, du plus grand de tous les instruments, l'orgue.

Mais une réforme va s'opérer, grâce à l'association appelée *Harmonie der vrye Patriotten*, que provoqua l'insurrection de Joseph II. Une société de concerts s'organise et inaugure le siècle actuel par une série de séances où la virtuosité des amateurs et des artistes audenardais se donne ample carrière.

Rien de la facture instrumentale, proprement dite, à Audenarde. Comme on l'a vu, tous les instruments étaient achetés ailleurs, et le dernier que l'on se soit procuré, avant le XIXe siècle, à savoir un serpent à l'usage de Sainte-Walburge, provenait d'un certain E. Guillierme de Courtrai, et coûtait 65 florins 13 sous. C'était François le Blon, père, qui en joua, pour la première fois, aux offices divins, en 1791 (1).

Pour le *rommelpot*, qu'il ne faut guère envisager comme un instrument de provenance purement flamande, vu qu'il se trouve mentionné dans Bonanni, sous le nom d'*istromento della vendemia* (2), son apparition n'a plus lieu que fort rarement à Audenarde, comme nous l'avons constaté précédemment (3). Encore une vieille et pittoresque coutume que notre prosaïque civilisation a proscrite sans retour!

BRUXELLES. — La même question que pour Audenarde est ramenée ici, par l'extrait suivant du registre des

(1) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1791.

(2) C'est-à-dire des vendanges. Voyez figure 87, p. 144, de l'édition traduite.

(3) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 50; voyez-en la description dans les *Chansons flamandes de France*.

dépenses de Jean II de Châtillon à l'année 1370-1371 :

In die weke voor grote Vastelavont, ghegheven, te Brussel, Hanssen, onsen piper, ende Henselin, den bonghenere, mede ter scolen te riden, vj dubb. Dordrechts (1).

Voici deux ménestrels du duc de Brabant qui s'en vont à l'école, apparemment aux environs de Bruxelles, puisque le terme *riden*, remplaçant le mot *gaen*, indique qu'ils ont fait le trajet à cheval. Nous persisterons à croire, à ce sujet, que ces ménestrels allaient prendre des leçons de leur instrument respectif, chez un maître réputé et capable de les perfectionner dans leur art. S'ils auront été à une école purement littéraire, ils y auront encore appris la musique, car nous voyons, dans une charte de Jean III, relative aux écoles de Bruxelles et datée du 28 octobre 1320, la disposition suivante relative à l'enseignement primaire dans cette cité :

Voort den vijfsten nedermeester oft nedermeestersse sal setten de vors. scolaster, oft d'overste meester van der hogher scolen, daertoe van den scolaster geset, oft namaels ten tiden setten sal, om de kindre te leerene in seden getrouweles, in grammarien ende in *musyken* (2).

Cette ordonnance fut confirmée et modifiée en 1361 et en 1381, par Wenceslas et Jeanne de Brabant, selon Dynteros et A. Thymo.

Fétis s'est fourvoyé complétement, à propos du terme *stampien* dont se sert Nicolas de Clerck, dans sa chronique flamande écrite de 1318 à 1350, pour caractériser une invention dont le célèbre ménestrel brabançon, Louis van Valbeke, serait l'auteur, et qui, du temps de l'annaliste,

(1) *Les Arts en Brabant*, etc.

(2) *Belgisch Museum*, t. I, p. 23. Voy. aussi DE REIFFENBERG, *Lettre à Fétis*, p. 10, et SNELLAERT, Introduction aux *Oude Vlaemsche liederen*, p. XX.

jouissait encore d'un certain succès de vogue. Voici les vers qui ont trait à cette invention :

In desen tijt sterf menschelijc
Die goede vedelare Lodewijc,
Die de beste was die voor dien
In de werelt ie was ghesien,
Van makene ende metter hant,
Van Valbeke in Brabant,
Alsoo was hi ghenant;
Hi was d'eerste die vant
Van stampien die manieren,
Die men noch hoert antieren.

Des Roches, le premier, a tenté de résoudre l'énigme, en la rattachement à l'invention de l'imprimerie (1). Breitkopf, l'un des adversaires de cette interprétation, a essayé à son tour, de fournir son explication en ne voyant, dans le verbe *stampien* autre chose que l'art de frapper la mesure avec le pied,comme si, dès les temps les plus anciens, l'usage de marquer ainsi la mesure n'avait existé (2).Fétis, à son tour, se mêle de la question où successivement Oberlin, Fischer, Lambinet, Lichtenberger, De Reiffenberg, Alvin, etc., s'étaient évertués à apporter, quoique vainement, quelques traits de lumière.

Selon Fétis (3), qui part du verbe flamand *stampen*, battre du pied, *stampien* ne saurait signifier que l'art de jouer d'un instrument où les pieds remplissent un rôle important. « Or, dit-il, il n'est pas un instrument du temps de Louis Van Valbeke,auquel cet art ait pu s'appliquer, si ce n'est à l'orgue. » Impossible de forcer davantage un mot, pour en tirer l'indication de tout un appareil de touches, appareil qui forme, on le sait, l'appendice nécessaire d'un orgue bien conditionné.

Il s'agissait de trouver le terme équivalent au mot *stam-*

(1) *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*, t. V, p. 525. *Stampare*, imprimer.
(2) Voy. entre autres LICHTENTHAL, *Dict. de mus.*, au mot *scabello*, sandale.
(3) *Biogr. univ. des musiciens*, t. I, p. 374-375, *verbo* BERNHARD.

pien, et d'en déduire la signification réelle qu'il comporte, sans chercher à prendre pour base une action isolée pour l'appliquer à toute une combinaison qui a dû porter un nom générique spécial. Willems, comme après lui Snellaert, comme d'ailleurs aussi André Van Hasselt, l'a aperçue dans le mot *stampij*, auquel il assigne « een soort van dans-lied, » c'est-à-dire une manière de chanson de danse (1). M. Serrure fils se range à cet avis (2), qui est aussi le nôtre, si nous rapprochons le terme de *stampien* de celui d'*estampies* employé dans ces vers de Jeanins Alart, auteur du *Roman de la comtesse d'Anjou* (1316) :

Ly aucuns chantent pastourelles,
Les autres dient en leur vielles
Chansons, rondiaux et estampies,
Danses, notes et gaberies,
Lais d'amour chantent et ballades.

Rien n'empêche que cette chanson de danse, due à Van Valbeke, aurait comporté une variante, de ce que le *Roman de la Rose* appelle

Très-bien se sçavoit débriser,
Férir du pied et renvoiser ;

ou de ce que les *Tournois de Chauvenei* qualifient de *carole*, qui, elle-même, était une sorte de danse chantée, et qui empruntait vraisemblablement son nom au *caraulæ*, dont il est parlé dans l'*Année de l'ancienne Belgique* (3).

M. Édouard Fétis, qui s'écrie, au sujet de la question tant débattue : « quel beau sujet de dissertation pour un savant ! » se borne prudemment à mentionner les opinions émises, en attribuant, en passant, à un « littérateur musicien, » l'étymologie de *stampien* prise pour un système de pédales d'orgue, « étymologie, ajoute-t-il, plus

(1) Willems, *De Brabantsche geesten*, door Jan de Klerk. — Snellaert, Intr. précitée, p. V. — Reiffenberg, dans sa *Lettre à Fétis*, se range du côté de Breitkopf, p. 5.

(2) *Geschied. der Vlaamsche letterkunde*, p. 145.

(3) Page 85, note. « Dient... estampies » répond littéralement à l'expression : « men sprac... stampien » du *Reinaert* flamand.

naturelle et plus vraisemblable que l'autre (celle de Des Roches). » Pourtant, à la fin de son examen, il a l'air de vouloir se vanter d'être resté impartial dans la lutte : « Nous aimons bien mieux laisser à chacune des autorités respectables la responsabilité de son opinion (1). »

Les vers, très-énigmatiques, rapprochés de la qualification de *vedelaere*, vielleur ou en latin *viellator*, comme on va voir :

Die de beste was voor dien
. . . . . .
Van makene ende metter hand.

ont fait attribuer encore à Van Valbeke, la profession de fabricant de rebecs, attribution que Fétis ne relève que pour dire à De Reiffenberg — le premier qui l'ait hasardée — que « le rebec était un instrument rustique et grossier, fort différent de la viole, qu'on appelait *vedel* en flamand (2). » Fort bien ; mais l'attribution elle-même?

M. Ed. Fétis la reprend en sous-ordre, en qualifiant le ménestrel brabançon, d'industriel-artiste et de « facteur de vieilles ou rubbebes, c'est-à-dire de violes. » Cela se dira et se répètera encore, aussi longtemps qu'un autre document, plus explicite, vienne enfin donner une solution définitive à l'énigme.

Quoi qu'il en soit, une sorte de célébrité a dû s'attacher autrefois à ce nom, puisque les chroniqueurs ont jugé utile de l'enregistrer dans leurs compilations. Louis Van Valbeke florissait, à ce que dit De Reiffenberg, sous le duc Jean II, de 1294 à 1312. Jean de Boendale le fait mourir en cette dernière année. Un archiviste recule cette date jusqu'en 1358, sans citer les sources où il a puisé son nouveau renseignement, et signale un cartulaire de l'abbaye

(1) *Musiciens belges*, t. I, p. 62.

(2) Fétis dit ailleurs : « Le rebec était monté de trois cordes ; il y avait des dessus, des quintes, des tailles et des basses de rebec. » Cette division n'est pas si champêtre, vraiment !

de Parc-les Dames, où se trouvent (1) deux actes relatifs à notre musicien, passés en 1307, devant les échevins de Louvain. Le premier commence par ces mots : « Notum sit universis quod magister Ludovicus de Vaelbeke, viellator, in seculari habitu exeuns...»

Nouveau mystère! Van Valbeke aurait-il demeuré à l'abbaye de Parc, et même porté l'habit de l'ordre? Les mots : « sortant en costume séculier...» laissent un champ très-libre aux interprétations. La suite du texte, que nous n'avons pas sous les yeux, lèverait peut-être les doutes.

Ce qu'on pourrait induire du début de l'acte tel qu'il est reproduit, et ce qui donne raison vraisemblablement aux documents qui font vivre le célèbre ménestrel jusqu'en 1358, c'est la qualification de *magister* assignée à Van Valbeke, qualification qui comporte l'idée d'une gilde véritable à laquelle il a dû appartenir. Or, nous l'avons vu plus haut, ce n'est que bien avant le XIVe siècle que les associations de ménestrels se formèrent aux Pays-Bas et donnèrent à tous les individus isolés, parcourant le pays avec leur instrument auxiliaire du chant ou de la danse, une existence régulière, basée sur les principes de la protection mutuelle, de la fraternité et de la philanthropie.

Peut-être a-t-il contribué, à Bruxelles, à la fondation de la gilde de Saint-Job, dont nous allons analyser les statuts, postérieurs de deux siècles, il est vrai, à la période d'activité de Van Valbeke, mais qui portent, à coup sûr, plus d'un reflet de l'association primitive.

Mentionnons d'abord quelques documents qui annoncent leur existence de fait avant 1574, car non-seulement les statuts primitifs de la confrérie de Saint-Job sont anéantis ou perdus, mais les anciens comptes communaux ont été pour la plupart détruits dans le grand cataclysme du bombardement de Bruxelles par les Français vers la fin du XVIIe siècle.

(1) Aux fos 181, vo, et 185, ro. *des Arts en Brabant*, etc.

En 1445, un trompette et plusieurs *pipers* bruxellois sont signalés à Audenarde, probablement à l'occasion d'un tir solennel, où ils auront accompagné les confrères de Saint-Georges ou de Saint-Sébastien :

Ghegheven den trompet ende pipers van Bruesele, in hofscheden, xxxvj st. par. (1).

Des *trompers* et des *pijpers* bruxellois sont signalés à l'*ommegang* de Termonde, en 1470 et 1477. Le roi de cette troupe de virtuoses, en 1471, était un certain « Joannes Van der Hagen, » qui exerçait sa juridiction dans le Brabant entier (2).

En 1495, les ménestrels communaux se font entendre à la table de Philippe-le-Beau, et y exécutent, à ce qu'il est dit, « plusieurs chansons de musique, » une preuve, selon nous, que leurs instruments concertaient mélodieusement ensemble, et que leur répertoire se composait d'autre chose que de morceaux de fantaisie :

Les commis sur le fait des demeine et finances du Roy et de Monsr l'archiduc, certiffions à tous qu'il appartient que Simon Longin, conseiller et receveur général de toutes les finances, a, par l'exprès commandement et ordonnance d'icelluy s^r paié, baillié et délivré comptant en nostre présence la somme de neuf livres huit solz de xl g. monnaie de Flandres la livre aux personnes pour les causes et ainsi comme sensuit : assavoir aux ménestreurs de la ville de Bruxelles, pour don que mondit seigneur leur en a fait pour une

(1) *Comptes de la ville d'Audenarde*, année 1445.

(2) D'après un document contemporain que possède notre ami Georges Becker. Une charte du 17 décembre 1462, le nomme « rex hystrionum Brabantiæ. » Une autre charte du 31 décembre 1465, l'appelle « Coeninck van der waepenen van Brabant. » Ces variantes sont curieuses à constater. Les deux chartes précitées appartiennent aux Archives générales du Royaume. Le curieux manuscrit musical de la fin du xve siècle, que l'on verra décrit au volume suivant de ces recherches, renferme des enluminures offrant peut-être un reflet des ménestrels bruxellois de ces temps. On y joue de la flûte, de la cornemuse, du tambourin, du sistre, du violon et de la harpe. Les deux saints qui y sont invoqués ont donné chacun leur nom à une église importante de Bruxelles.

fois quant aujourdhuy ilz ont joué de leurs instrumens devant sa table plusieurs chansons de musique.. .. Le xxve jour de juillet l'an mil cccc quatrevins quinze (1).

DUMONT.

En 1523, ils jouent, divisés en « haulxbois et saquebutes, » au souper de Marguerite d'Autriche, qui leur octroye, de ce chef, la somme de quatre demis réaux d'or :

Aux jouheurs de haulxbois et saquebutes de la ville de Bruxelles, la somme de quatre demy réaulx d'or du prix de xxxiiij philippus pièce, auxquels madite dame en a faict don, en faveur de ce qu'ilz ont venus, le xixe jour de juillet xv^c xxiij, jouher de leurs instrumens à son souper (2).

En 1539, des ménestrels paraissent à Amsterdam, et s'y font entendre du haut du beffroi communal (3).

Nous arrivons aux statuts de la confrérie de Saint-Job, pour faire connaître, d'une façon plus intime et plus complète, le rôle qu'ont rempli les ménestrels affiliés à ladite société. Ils datent du 10 mai 1574. C'est un compendium en quelque sorte de leur vie active, de leurs mœurs, de leurs tendances artistiques; car, tant s'en faut que le premier venu y était admis, et qu'une fois inscrit au registre de la corporation, il lui était loisible d'exercer son art selon son bon plaisir. Tout y est prévu et réglé, sur ce point comme sur plusieurs autres points qui touchaient à l'honneur, au bien-être social ou à la dignité individuelle des membres. Plusieurs coutumes curieuses, dont les traces existaient encore, vers la fin du siècle dernier, y sont indiquées d'une manière assez claire pour n'être pas inutiles à l'histoire.

Le service religieux que la confrérie de Saint-Job faisait célébrer dans l'église de Saint-Nicolas, y est-il dit, était complétement négligé, depuis que l'association elle-même

(1) *Archives générales du royaume.*
(2) *Comptes de Jean de Marnix*, etc.
(3) *Bouusteenen*, 2e fascicule, p. 207.

menaçait ruine, par l'indifférence de quelques-uns de ses membres et par l'inobservance des règlements consacrés. Pour relever le culte de Dieu, pour organiser plus solidement la gilde, et pour donner annuellement le repas d'usage aux lépreux, les chefs et les membres de cette société s'adressèrent au magistrat de Bruxelles, en vue d'en obtenir de nouveaux statuts, et ces autorités, après mûre délibération, arrêtèrent, d'un commun accord, les articles suivants, tout en maintenant intacts les droits et les priviléges de l'association :

Nul ne pourra jouer d'un instrument quelconque, pour salaire, si, au préalable, il ne s'est fait inscrire dans la société et n'a obtenu le droit de bourgeoisie, sous peine d'une amende de 30 sous. — Si on ne peut ni ne veut démontrer ce droit, et que pourtant on appartient à la gilde, on sera considéré comme membre non franc, et on pourra recevoir la défense de jouer pour salaire, sous peine de 6 florins. — Chaque membre, lors de son admission dans la confrérie, fera serment de fidélité, s'engagera à observer toutes les prescriptions et à obéir aux chefs dans l'exercice de leurs fonctions. — Le droit d'entrée est de 3 florins. — La société prélèvera, à chaque noce où les membres joueront, un sou, et pour chaque leçon de danse qu'ils donneront, deux sous, en exceptant de cette taxe les ménestrels communaux (1), selon un article de l'ordonnance de 1507. — L'engagement étant pris par un membre, de jouer à une fête quelconque, soit à Bruxelles, soit hors de ses murs, ce membre aura à se pourvoir de ses auxiliaires, et à se faire inscrire, avec lesdits auxiliaires, en désignant le lieu où il se fera entendre, sous peine de 30 sous, dont une partie sera ajoutée aux dix-huit aumônes à répartir entre les pauvres. — La convention une fois

(1) Ces ménestrels étaient appelés *schalmeypijpers*. *Pypers*, employé ailleurs, ne serait-il que l'abréviation du mot? Toujours des questions, en vue de l'élucidation définitive d'une difficulté devenue en quelque sorte inextricable, par suite des diverses versions contradictoires qui ont été émises à ce sujet.

signée, on devra l'exécuter en personne, avec les compagnons à ce autorisés, à moins de maladie ou d'autre empêchement légal, ou en cas d'agréation du remplaçant par celui qui aura loué les ménestrels, ceci sans qu'il en résulte le moindre profit, sous peine de 30 sous. — Le droit imposé sur les membres admis à jouer en quelque fête ou à donner quelque leçon, devra être acquitté endéans les trois jours, le *godspenninck* compris, sous peine de 30 sous. — Bien que, par d'anciens statuts, il soit interdit aux instrumentistes de jouer avec des ménestrels non-francs, *onvrije*, sous peine de 30 sous, l'amende ne sera point appliquée, si le joueur étranger est un domestique ou n'intervient qu'à titre de simple amusement, toute fraude étant écartée d'ailleurs. — Les ménestrels communaux ayant, il y a quelques années, pris dans leurs attributions les instruments à cordes, *snaerspel*, seront obligés de se conformer aux prescriptions susdites, et, comme ils échappent à toute autre taxe de la gilde, ils seront tenus, d'après une sentence du 3 septembre 1571, de jouer, pendant l'offrande, aux messes de saint Lazare, de saint Job et de sainte Agathe, ainsi qu'aux repas des lépreux, donnés le mardi de la Pentecôte, sous peine de 20 sous. — L'un des *stadspijpers* devra accepter, tous les ans, les fonctions de prévôt. — Les chefs de l'association veilleront à ce que les jeunes membres soient de mœurs douces et honnêtes, conservent une bonne réputation, jouent à mesure, soient suffisamment maîtres de leur instrument et sachent le faire accorder avec d'autres instruments. Les membres qui demeurent avec eux et les instruisent, seront tenus, sous serment, de leur faire apprendre un métier, s'ils ne l'ont déjà appris sous la tutelle de leurs parents, pour les soustraire à la misère, l'état d'instrumentiste ne pouvant leur procurer de quoi vivre. — Un membre étant diffamé, on tâchera de connaître la vérité de l'imputation, et, s'il y a lieu, on lui exposera ses fautes, en l'engageant à n'en plus commettre. —

En cas de récidive, il aura à comparaître devant l'assemblée entière des membres, qui, séance tenante, le rayeront impitoyablement du registre de la société. — Aucun musicien de la confrérie ne pourra quêter à la nouvel an, ni chercher son *boekgelt* (1) à la Noël et à la messe annuelle, sinon les ménestrels assermentés de la ville, d'après une sentence du 3 septembre 1571. Ceux appartenant à la confrérie pourront jouer à la nouvel an, mais en n'allant quêter, *ommegaen*, que trois jours après cette fête, sous peine d'une amende, à prélever sur chaque maison où l'on aura été quêter, avant le terme fixé. — Les membres de la confrérie devront être soumis et rangés, aider à l'exécution du règlement, et comparaître, dans ce but, aux lieux prescrits par le chef-homme et les prévôts, sous peine de 30 sous. — On vivra, entre confrères, en bons et loyaux rapports, et on aura soin d'éviter toutes injures, sous peine de 30 sous, pour la première contravention, du double pour la deuxième, et d'une amende arbitraire pour les cas ultérieurs. — Si l'officier chargé de recueillir les amendes ne peut obtenir qu'une partie de ce qui est exigé, il devra recouvrer le tout par exécution, à moins d'appel à interjeter, sous peine d'avoir à suppléer le double de la somme, et de subir lui-même l'exécution de la part d'un autre officier.

Les instrumentistes tenant école de danses, ayant insinué à leurs élèves,qu'en cas de mariage, ils seront obligés de prendre lesdits maîtres pour jouer à leurs noces, et de grands frais en étant résultés pour ces pauvres apprentis, vu qu'ils ont parfois payé jusqu'à 13 florins, au lieu de 4, qu'ils eussent dû seulement donner, on défend à ces maîtres instrumentistes,en vue de permettre aux autres musiciens de gagner aussi leur pain, de conclure désormais de pareilles conventions, sous peine de nullité et d'une

(1) Ailleurs *register-gelt* ou *opscrijf-gelt*, droit prélevé sur l'inscription des apprentis ou des nouveaux membres au registre de la corporation.

amende de 6 florins. — Afin de mieux assurer l'administration de la confrérie, il a été décidé de porter à quatre le nombre de prévôts, à savoir : un musicien de la ville, un joueur d'instrument à cordes et deux compères forains, à renouveler tous les deux ans. — Cette nomination sera confiée à l'amman et au chef-homme de la confrérie. — Le membre qui,étant élu prévôt,se refuserait à remplir ces fonctions, encourrait une amende de 6 florins,tout en étant astreint à accepter la charge qui lui est assignée, et, en cas d'opposition ultérieure, sera rayé du tableau des membres et perdra la faculté de jouer pour salaire. — En vue de mieux assurer la perception des revenus et profits de la gilde,on a nommé comme administrateur Hugues Vanden Dale, qui devra remplir ses fonctions avec exactitude et fidélité, moyennant rémunération, tenir bon registre de tout et en dresser annuellement le bilan, en présence des chefs de la gilde, auxquels il prêtera le serment requis.— Enfin,tous les articles qui précèdent devront être observés *ad perpetuum*, tant par les *stadspypers* que par les autres joueurs et confrères de la société, à l'exclusion de tout autre coutume y étant contraire, et avec la réserve toutefois de les modifier ou abolir en tout temps, selon qu'il sera jugé opportun de le faire.

Tel est, en substance, le contenu des statuts octroyés le 10 mai 1574, à la confrérie de Saint-Job, et dont le texte, en copie authentique, nous a été communiqué, il y a trois ans, par notre ami Louis Galesloot, qui l'a rencontré, par hasard, aux Archives générales du Royaume, dans un dossier relatif à un procès que ladite gilde eut à soutenir en 1668. Il y a lieu, vu son importance, d'en reproduire ici *in extenso* le texte flamand. On peut y trouver la preuve certaine de l'existence d'une école de musique instrumentale et de danse, notamment aux articles 12 et 18. En rapprochant ces données de celles qui nous sont fournies deux siècles plus tôt, par simples échappées, on peut en induire que, dès leur origine, les leçons d'instrumentation furent

régies, chez nous, par des gildes et en étaient la conséquence naturelle. Ces leçons étaient, comme on a vu, encouragées vivement par les autorités communales.

Les statuts visent une ordonnance de 1507, qui exceptait les *schalmeypypers* bruxellois de la redevance qui incombait aux autres membres de la gilde de Saint-Job, pour chacune de leurs vacations aux noces ou à l'école de danse. Cette ordonnance de 1507 renvoyait probablement à une autre du xve siècle, et ainsi de suite. De sorte que, depuis sa fondation, la gilde de Saint-Job aura modifié sans cesse ses règlements, pour les mettre en harmonie avec les nécessités de l'époque et les progrès de l'expérience. On pourra s'en convaincre à la lecture des pièces qui ont été conservées à la suite de celle que nous donnons ci-contre :

Alsoo die prooststen, regeerders ende andere gemeyne gesellen vanden bruederschappe van Sint-Job, gehauden by de speelluyden ender andere binnen deser stadt van Brussel, aen myne heeren, by supplicatien ende anderssints, verthoont ende doen verthoonen hadden, hoe dat den dienst Godts ende den autaer die selve bruederschap over veele jaeren gehadt hadde ende alnoch waere hebbende, inder kercken van Sincter-Claes, binnen der voorschreven stadt, zeer waere vermindert, vervallen ende desolaet gewordden, mitsgaders 't voorschreven bruederschap geheelyck te nyeuwte gaende, soo deur onnachtsaemheyt ende onwillicheyt van eenige int voorschreven bruederschap wesende, als dat die ordonnantien, statuyten ende rechten daer mede 't voorschreven bruederschap waere verzien, nyet en wordden geachtervolght noch onderhauden soo dat behoorde, ende dat oock om den dienst Goidts, die onderhaudenisse van den voorschreven autaer, mitsgaders het bruederschap voorschreven, ende die maeltyden die 't selve bruederschap jaerlyckx is haudende ende gevende tot behoeft vande arme miserable Lazarussche of melaetsche menschen, voortaene te betere gedaen onderhauden ende volbrocht zaude moghen woreden, van noode waere eenige poincten ende articulen van henne ordonnantie ende rechten te veranderen, augmenteren, ende oock van nyeuws te verleenen ende octroyeren, soo eest dat myne heeren den amman, borgmeesteren, schepenen, rintmeesteren ende raedt der voorschreven stadt van Brussele, genegen wesende ter beden vande voorschreven remonstranten, ende begerende die voerderinge vanden dienst Goidts ende

eere vanden voorschreven bruederschap van Sint-Job, voor te staene ende te advancherene soo vele moegelyck zy, na dat zy op de zake wel ende rypelyck 't saemen geleth ende gedelibereert hebben, van nyeuws geconfermeert, geordinneert ende gestatueert, confermeeren, ordonneren ende statueren, mits desen, die poincten ende articulen nabeschreven, om voortaene onder 't voorschreven bruederschap van Sint-Job ende die speelluyden deser stadt onderhauden ende geobserveert te worddene, blyvende alle die voorgaende rechten ende privilegien vanden voorschreven bruederschap (voor soo vele die by den poincten ende articulen van dese nieuwe confermatie, ordonnantien ende statuijt nyet en syn verandert ende gealtereert) in heuren vigeur en macht :

1. — Inden eersten, dat nyemandt, wye hy zy, en sal mogen binnen deser stadt hem generen met spelende, om loon, met eenige spelen ende instrumenten, hy en zy int voorschreven bruederschap van Sint-Job, ende voorts ingesetene poirter deser stadt, ende daer aff volcomelyck moeten doen blycken, voor ende alleer hy hem sal moegen onderwinden, op de pene van dertich stuyvers, by den genen nyet wesende int bruederschap ende poortere, oft daer aff ierst hebbende doen blycken als voore, telcker reysen te verbeuren, te bekeeren in dryen, d'een derdendeel den heere, het tweede deser stadt, ende het derde de voorschreven bruederschap, ende totten onderhaudt van heunen outaer ende goidsdiensten inder voorschreven kercken van Sinter-Claes.

2. — Item, oft ymant vanden voorschreven speelluyden nyet en consten noch en wilden bethoonen ende doen blycken vander voorschreven poirteryen, ende daerenboven dat zy waeren in't voorschreven bruderschap, ende die rechten daer toe staende betaelt hadden, daer toe van den proeststen ende andere daer aff last hebben, versocht zynde dat die voor onvry persoonen gehauden selen wesen, ende dat men sulcke sal mogen interdiceren ende verbieden met spelen om loon hem te generene, ende oft hy des nyet en liet maer tegens 't selve verboth dade, dat die telcker reysen sal verbeuren sesse rinsguldenen, te bekeeren ende appliceren in dryen als voere.

3. — Item, dat alle die gene die voortaine in't voorschreven bruederschap sal willen commen ende ontfangen wordden, schuldich sal syn te doene behoorelycken eedt van dat hy der voorschreven bruederschap sal syn goet ende getrauwe, mitsgaders die rechten ende previlegien der selver onderhauden na zyn beste, ende daerenboven obedient ende gehoirsaem wezen den hooftman ende proeststen, in tyden zynde, in zaecken der voorschreven bruederschap aengaende.

4. — Item, sal daerenboven een ijgelyck willende ontfangen wordden in't voorschreven bruederschap, gehauden syn te betalene aen de proeststen oft heuren clerck, drye rinsguldenen, die geapplicuert selen wordden, d'een derdendeel, tot onderhaut vanden autaer ende dienst Goidts vanden bruederschap, het tweeste, tot proffijt vanden bruederschap ende behulp van hunne lasten, ende het derddendeel, ter erectie van een armbusse onder 't voorschreven bruederschap.

5. — Item, dat alle de gene die nu ter tyt in't voorschreven bruederschap ontfangen syn, ende voortaene noch ontfanghen selen wordden, tot behoeft ende proffyte vanden selven bruederschap, in handen vanden genen daer toe te committerene, schuldich selen syn vuyt te reyckene ende te gevene, voor elcke bruyloft, 't zy geestelycke oft weerlycke, die zy spelen selen, eenen stuver brabants eens, van elcken persoon oft geselle die zy selen leeren spelen, vier stuvers, ende vanden genen die zy selen leeren dansen, twee stuvers, ende daer toe alle die goidspeninghen die zy daer op ontfangen sullen hebben, behaudelyck dat die schalmeypypers, oft deser stadt speelluyden, in conformiteyt vanden eersten articule vander ordonnantie den bruederschap verleent anno vyfthien hondert zevene, in egeenen cost oft last der voorschreven bruederschap aengaende gehauden en zelen zyn te geldene.

6. — Item, dat een ygelyck speelman, soe haest als hy eenige bruyloft oft feeste sal aenveert ende aengenoemen hebben, 't zy buyten oft binnen deser stadt, schuldich zal zyn hem te versiene, terstont daer nae, van zyne medegesellen, die met hem de selve bruyloft oft feeste spelen zullen, ende oock terstont daer na gehauden syn te commene by den gecommitteerden oft clercq vanden voorschreven bruederschap, ende te doen opschryven ende opteeckenen wat ende wyens feeste oft bruyloft hy sal aenveert ende aengenomen hebben, mitsgaders syne medegesellen, op pene van dertich stuyvers, te bekeeren in dryen, d'een derdendeel, den heere, het tweede, der stadt, ende het derde, tot reparatie vanden autaer vanden voorschreven bruederschappe ende augementatie oft erectie vanden achthien aelmoessen die men aldaer heeft geplogen achthien arme menschen te distribueren.

7. — Item, dat alle die speelluyden, de welcke eenige bruyloft ende feeste te spelen aenghenomen ende aenveert selen hebben, voortaene gehauden selen syn de selve in persoone te spelene, mitsgaders die medegesellen die de clercq oft gecommiteerde vanden broederschappe, achtervolgende den voorgaende articule, te boecke gestelt zal hebben, cesserende sieckte oft anders wettelycke ende

genoechsame excusatie, sonder oock die ijemanden anders over te latene, het ware om gunste oft gewin, ten ware met consent, wille ende wete vanden genen die de selve speelluyden aenveert ende gehuert hadde, ende nochtans sonder eenich gewin oft prouffyt daeraene te doene, ende soo wie die contrarie daede, dat die sal verbeuren gelycke dertich stuvers, ende daerenboven den loon oft salaris die hy vanden selven bruyloft ende feeste hadde ontfangen oft saude moegen ende behooren te ontfangen, te bekeeren ende appliceren als terstont voorschreven.

8. — Item, op dat die rechten aenclevende der voorschreven bruederschappe te betere saude mogen gecolligeert ende ontfangen wordden, zoo sal een yegelyck speelman aenveert hebbende eenighe feeste ende bruyloft als voore, voor hem ende zyne medegesellen oft oyck ymanden aengenomen hebbende om te leeren spelen ende dansen, schuldich zyn, binnen drye daghen nade conventie oft aenveerden, aenden gecommitteerden oft clercq vanden voorschreven bruederschap 'trecht der voorschrevene bruederschap, daer aff nader distinctien voorschreven competerende, te betalene, mitsgaders die goidspenningen daer op ontfangen, ende dat onder expurgatie van eede, soo verre den proeststen oft den opschryvere gelieft, op de pene van dertich stuyvers by den genen die 't selve nyet en dade ende daer aff in gebreke wordde, telcken daer aen te verbeuren, tot prouffyt ende te appliceren als boven, ende daer en boven die voorschreven rechten noch moeten geven ende betaelen.

9. — Item, want achtervolgende d'aude privelegien den speelluyden verboden ende geinterdiceert is, dat sy niet egeen onvrye speelluyden spelen noch hen mengelen en mogen, op de pene van dertich stuyvers, saude nochtans moegen gebeuren dat den bruydegom speelluyden gehuert hebbende eenen onvry persoon lieffhebbere der consten, het waere eens heeren dienere oft andere vuyt genuechten quaem spelen, sonder hem te verhueren oft eenigen loon daer aff te nemen, soo is geordineert dat sulex wel sal moegen geschieden sonder eenige fraude, ende dat sulcken persoon noch die speelluyden die metten selven gespeelt sullen hebben, in egeene boete daerome en zullen commen noch vallen, maer daer aff ontlast zyn ende blyven.

10. — Item, aengemerct die stadt-pypers deser stadt nu tertyt ende over eenige jaeren geleden, hen oyck gennert hebben met het snaerspel te spelene, soo selen zy gehauden syn hen voortaine te reguleren navolgende die voorgaende ordonnantie, ende tot voldoeninghe vanden vonnisse gewesen op den derden september anno vyfthien hondert eenentzeventich, mits zy vry zyn als boven van eenighe kosten ende lasten vanden voorschreven bruederschappe te geldene

ende te contribuerene, schuldich wesen alle jaeren op de feestdagen van sincte Lazarus, van sinct Job ende sincte Agata, inder kercken van Sincter-Claes binnen deser stadt, te spelene inde messe die men alsdan sal singen, ter offerande, mitsgaders op de maeltydt vande leproesen ende melaetsche menschen, die men haudende is des dysendaghe inde Sinxen dagen, opde pene van twintich stuyvers by elcken gebreckelycken van hen, telcken reysen te verbeurene tot prouffyt vanden bruederschape ende reparatie vanden voorschreven autaer.

11. — Item, daerenboven zoo zal een vanden stadtpypers deser stadt jaerlycx moeten dienen als een vande proeststen vanden voorscreven bruederschap, ende daer toe oyck wordden ontfangen ende genomen.

12. — Item, dat die proesten ende den clercq vanden voorschreven bruederschap voortaene zeer neerstelyck zelen moeten toesien als zy eenige jongers in't voorschreven bruederschap ontfaen selen ende die inneschryven, dat zullen wesen goede beleeffde ende eerbare jongers, staende tot goeden naem ende fame, spelende goede mate ende hemselfen instrument meester wesende, ende dat sy 't selve selen weten te accorderen met andere instrumenten, ende daer en boven den meesters daer mede die selve jongers woenen ende leeren spelen, onder behoorelycken eedt zullen doen geloven dat zy sulcke jongers een ambacht zullen doen leeren oft henne auders, yndijen hebben, dat zy 't selve selen doen doen, soo verre zy egeen ambacht en cunnen noch geleert en hebben, op dat die selve jongers deur ledicheyt nyet en commen tot quaden ende soberen regimente, mits dat den cost alleene met spelen nyet te winnen en is.

13. — Item, oft 't gebeurde, des te hopen dat neen, dat eenigen persoon int voorschreven bruederschap als vryspeelman innegeschreven, gediffameert wordde van onrechtveerdicheyt, ende sulcx te wezen dat daer mede het bruederschap saude geschandaliseert zyn, dat zulcken persoon nadyen dat men daer aff die waerheyt sal weten, ontboden zal wordden byde proesten ten tyde zynde, ende hem zyne faulten wordden voorgeleet, ende hem met goede woorden ende raide onderwysen ende vermanen van zulcx nyet meer te doene, ende oft meer dan eens bevonde wordde dat de selve persoon anderwerff ontboden sal wordden voor alle de gemeyne gesellen vanden bruederschappe, ende hem synen gebreken ende faulten anderwerff voor oogen leggen, ende alsdan, sonder meer genade ooghluyckinge te doene, geheelyck ende al vuytten voorschreven bruederschape wordden gheroyeert ende gedeleert.

14. — Item, dat nu voortaene egeen speelluyden vanden voor-

schreven bruederschappe en selen moghen nyeuwjaeren plecken (1) ende om haer boeckgelt te kersmisse ende jaermisse gaen, dan alleenelyck die gesworene stadt-pypers deser stadt, conform den voorschreven vonnisse op ten derdden september anno vyfthien hondert eenentseventich gewezen, ende dat op de pene ende boete daer inne begrepen, behalven den clerck ofte innescrijvere ende die knape van den voorschreven bruederschap; indien nochtans de selve speelluyden endie int voorschreven bruederschap zijn, soo zelen die oock int nyewe jaer mogen spelen, dies soo en selen zy nyet mogen ommegaan dan ierst dry dagen na dat sy het nieuwjaer gespelt selen hebben, op gelycke boete, ende eens by hen te verbeuren van elck huys daer zy voor d'expiratie van de drye dagen omme geweest zelen hebben, ende dat ten eynde de goede borgeren ende ingesetenen deser stadt, deur die menichfuldige nieuwe jaer pleckers ende speelders nyet te seer belast en wordde, gelyck geschiedt als een ijgelyck indifferentelyk nyeuwjaer speelt ende plect.

15. — Item, dat van nu voortane alle broeders ende die gemeyn gesellen vanden voorschreven bruederschap, soo wel die buyten brueders als speelluyden, den hooftman ende proeststen der selver bruederschap in tyde zynde, gehoorsaem ende onderdanich selen moeten wezen, ende oock alle poincten van dese ende alle voorgaende ordinantie ende privilegien met rechte hulpen voirtstaen ende verantwoorden tegens die overtreders der selver, ende tot dien compareren moeten ter plaetsen daer ende wanneer zy van den voorschreven hooftman ende proeststen ontboden sullen wordden, op pene van telcker reysen byden gebreckelyken te verbeuren dertich stuyvers eens, een derden deel den heere, tweede der stadt, ende het derde deel tot behoeft van den bruederschap ende reparatie ende onderhaut vanden voorschreven outaer.

16. — Item, dat die gemeyne gesellen van nu voortane schuldich ende gehauden selen zyn met malcanderen minnelyck ende vredelyck te levene, sonder d'een den anderen, 't zy met woorden of met wercken, te injurieren oft te mesdoene, gelyck eertyts wel geschiet is, opde pene van d' ierste reyse daer aen te verbeuren dertich stuuvers eens, voor de tweede reyse dobbel pene, ende voor de derde reyse op arbitrare correctie vanden heeren respective, de selve penen te bekeeren ende appliceren als terstont voorschreven.

17. — Item, want d'officier oft dieners vanden voorschreven bruederschap, in 't jnnen ende executeren vander boeten ende penen

(1) *Plecken*, quêter, est plus loin le synonyme d'*ommegaen*. Il y a aussi, quelques lignes plus bas, *pleckers* ende *spelers*, quêteurs et joueurs. Le verbe *plecken* dériverait-il de *plecke*, ancienne monnaie louvaniste ?

hem eertyts nyet wel en heeft gequeten, rakende partye tegen die proeststen proces te nemene, of allenelyck ontfangende het deel der bruederschap competerende, daer deure die heere de stadt ende andere daer inne oock recht hebbende wordden gefraudeert ende gefrustreerd, soo wert expresselijck bevolen den officier oft dienere van den voorschreven bruederschap nu zynde oft naemaels wesende, dat hy in alder diligentien, soo wanneer hem eenige boeten overgelevert ende gedesigneert selen wordden, de selve boeten op den contraventeur ende den genen die de selve zal hebben verbeurt ende syne goeden by executie zal recouvreren ende in 't geheel doen betaelen, nyet tegenstaende oppositie appellatie, achtervolgende der executorien den bruederschap daer op eertyds verleent, op de pene van sulcker boeten in 't geheele selve dobbel te moeten opleggen ende betaelen, ende by eenen anderen dienere daer vooren te wordden geexecuteert.

18. — Ende want dickwils geschiet ende gebeurt is dat die speelluyden dansscholen haudende, henne jongers die zy leeren danssen met woerde ende andersints vertreystelen ende doen geloven, soo wanneer sy tot huwelycken state commen zelen, dat sy anders egeen speelluyden hueren noch nemen en sullen dan hennen meesters ende synen medegesellen, daer deure sulcke jongers, die somtyds maer schamel gesellen en syn, grootelycks belast wordden en in costen commen, mits dat sy den selven hennen meestere ende syne gesellen, voor 't spelen van henne bruyloft, geven thien, twelve, derthien oft veerthien rinsguldens, daer zy wel sauden gestaen met twee, drie oft vier rinsguldens, ten hoochsten, ende om daer tegens te versiene, ende dat die andere schamele speelluyden oock moegen den cost winnen, soo wort, mits desen, verboden alle de gene haudende dansscholen, hen te verdragene van gelycken meer te doene, op pene dat sulcke conventie ende geloeffte sal wesen nul ende van egeender weerde, ende daerenboven verbeuren die pene van sesse rinsguldenen, te bekeeren in vieren, d'een derden deel, den heeren vander stadt, het derdde, tot behoeft vanden bruederschap ende outaer, ende het vierden deel, tot erectie vander voorschreven armbussen.

19. — Item, ten eynde het voorschreven bruederschap voortane betere gedient ende den voorschreven hennen autaer ende diensten Goedts betere gade geslagen ende gedaen mogen wordden, soo hebben myne heeren geordinneert ende gestatueert dat 't voorschreven bruederschap voortaene bedient sal wordden met vier proeststen daer toe nut ende bequaem wesende, te wetene : eenen stadt-pypere, eenen snaerspeldere, ende twee andere vuytten brueders, die welcke twee geheele jaeren sullen blyven dienen, ende ten eynde van de

twee jaeren, selen gecosen wordden twee ander, in de plaetse vande twee die affgaen selen, die oock twee jaeren sullen dienen, inder vuegen datter jaerlycx zullen dienen vier proeststen na der distantien voorschreven.

20. — Item, dat die presentatie, nominatie ende electie vanden selven proeststen sal voortane gedaen wordden aen ende by myne heere den amman ende den hooftman vanden voorschreven bruederschap gesamenderhant.

21. — Ende, zoo verre eenige vanden persoonen alsoo tot proeststen genomineert ende gecozen zynde, weygeringe ende obstacle maeckten om 't selve te bedienen, oft den last t'aenveerden, dat die sal verbeuren die somme van sesse rinsguldenen eens, te bekeeren in dryen : d'een deel, den heeren, 't tweede, der stadt, ende het derde, der bruederschap voorschreven, ende nochtans bedwongen wordden om den dienst te aenveerden ende bedienen, ende zoe verre hy voordere oppositie daertegen is doende, zal vuytten bruederschap ende collegie metter daet wordden gedaen ende gedeleert, ende voortaene hem met spelen om loon binnen deser stadt zoo verre hy is, een speelman nyet mogen generen.

22. — Ende, opdat het innecommen ende vervallen vanden voorschreven bruederschap voortane verantwoort, ende die boeten ende penen die vervallen selen mogen jaerlycx ter rekeningen gebrocht wordden, soo hebben myne heeren daertoe als clerck ende administrateur vander voorschreven bruederschap gecommitteert ende committeren, by desen, Hugo Vanden Dale, ende dat by provisien, ende totter tyt anders by den heeren desen aengaende sal syn geordinneert ende daer op naerder versien, de welcke zynen dienst ende die administratie gehauden sal zyn wel ende getrauwelyck te doene ende exerceren, mitsgaders goet ende autentycq boeck ende registre te haudene, ende jaerlycx rekeninge te doene, ter presentien vanden hooftman ende proeststen ten tyde zynde, ende daer op doen synen behoorlycken eedt, welck clerck ende administrateur sal wordden gesalaricert ende geloont, ter discretie vanden selven hooftman ende proeststen, doende zyne voorschreven rekeninghe, den welcken hem ten vuytgeven zal wordden gepasseert.

Alle welcke voorschreven poincten ende articulen die voorschreven stadt-pypers, andere speelluyden ende broeders vanden voorschreven bruederschap schuldich zullen syn, van nu voortane tot eeuwegen dagen te haudene, observeren ende hen daer na te reguleren, op de penen ende boeten boven verclaert ende gespecificeert, nyettegenstaende eenige usantien ter contrarien tot noch toe geobserveert, die welcke myne voorschreven heeren aboleren, wederroepen ende te nieute doen by desen, blyvende nochtans de voorgaende

ordonnantien, statuyten ende rechten desen nyet contrarierende oft repugnerende, in heuren wezen ende vigeur, behaudelyck den voorschreven heeren amman, borgmeesteren, schepenen, rintmeesteren ende raedt deser stadt ten tyde zynde, heure meerderen ende minderen, veranderen ende corrigeren, ende wederroepen, tallen tyden, na gelegentheyt vanden tyde oft vander zaecken, alzoo dicwils ende menichwerven als hen dat gelieven ende goetduncken zal. Aldus gedaen, geordonneert ende gestatueert byden voorschreven heeren, op den thiensten dach der maent van mey int jaer ons heeren vyfthien hondert ende vierentzeventich, my daer by zynde. Ende was onderteeckent : ASBROECK.

Collata concordat cum suo originali, quod attestor

M. VANDER SPIET, notarius.

Le nombre toujours croissant des instrumentistes étrangers alarma la société de Saint-Job, au point de faire décréter par le magistrat, le 26 août 1606, qu'aucun virtuose ne pourrait désormais exercer son art dans les fêtes, telles que noces, banquets, etc., sans s'être fait inscrire dans le registre de la bourgeoise et fait recevoir comme membre de la gilde. Un extrait de ce décret communal se trouve, en copie authentique, dans le susdit dossier. Nous en laissons suivre ici la teneur littérale :

EXTRACT GETROCKEN VUYT SEKERE ACTE DER WETHAUDERS VAN BRUSSELE VERLEENT DEN SPELIEDEN VAN BRUSSEL.

Soo eest dat myne heeren den amptman ende wethauderen deser stadt 'tselve gesien hebbende, ende op al wel ende rypelyck geleth, hebben geordonneert ende gestatueert, ordonneren ende statueren, mits desen, dat voortaen egeen vrempde oft buyten spelieden binnen deser stadt en sullen mogen spelen, 't sy in bruyloften, bancquetten oft anderssints, ten zy eerst ende voor al bewysen poorters deser stadt te syne, ende dat sy inde voorschrevene bruederschappe behoorelyck aengenomen ende ontfangen sullen syn, naerdien zy sullen hebben gedaen de behoorelycke proeve, ende betaelt de rechten daer toe staende, die hun voorts sullen gehauden zyn te reguleren volgende de previlegien der voorschreven bruederschap verleent, ende oft eenigen vrempden oft buyten speelman bevonden wordde tegen dese ordonnantie gedaen te hebbene, dat hy telcker reysen daer doore verbeuren sal zyn instrument oft instrumenten, ende daer

en boven sesse rinsguldens eens, te bekeeren in drye, d'een deel den heere, het tweede der stadt, ende het derde deel der voorschreven bruederschap, waer voore den delinquant datelyck by den officier sal wordden geexecuteert, ende willende daer tegen in rechte gehoort wordden, sal schuldich syn de selve ierst ende vooral te namptiseren. Aldus gedaen ende geordonneert, op den sessentwintichsten dach der maent van augusto anno sesthien hondert ende sesse. Onder stont geschreven: my present; ende was onderteeckent J. Vossum. ende onder stont: gecollationeert tegens zyn originael is dese copye, daer mede bevonden te concorderen, by my Peeter Willems, openbaer notaris byden raede van Brabant, geadmitteert tot Brussele residerende, quod attestor; ende was onderteeckent P. Willems; onder stont geschreven: aldus geextraheert vuyt seker acte oft ordonnantie, byden heeren amptman, borgemeesteren, schepenen, rentmeesteren ende raedt der stadt van Brussele, verleent den gemeynen spelieden vanden bruederschap van Sint-Job binnen der selve stadt, is dit extract, tegens de voorschreven copye autentyck gecollationneert zynde, bevonden te concordeeren by my Nicolaes Van Zenne, als openbaer notaris by den rade van Brabant gheadmitteert, tot Brussele residerende, quod attestor; ende was onderteeckent N. Van Zenne, notaris.

Collata concordat, quod attestor,

M. Vander Spict, notarius.

Le décret de 1606 est simplement rappelé dans l'une des pièces que nous publions, au tome Ier de ces recherches (1). En attendant que l'on en retrouve le texte intégral — si on le retrouve — on nous saura gré d'avoir mis en lumière un simple fragment de ce document. Un autre décret, du 14 juin 1651, concerne surtout l'enseignement de la danse, où des étrangers s'immisçaient également, et dont le monopole exclusif fut assuré à la corporation de Saint-Job, au même titre que celui des leçons d'instrumentation.

Les chefs de la gilde de Saint-Job, y est-il dit, ont fait savoir au magistrat de Bruxelles que, par certaine ordonnance du 12 octobre 1613, il avait été statué que tous les jeunes récipiendaires, étant bourgeois de Bruxelles, avaient à payer, comme droit d'entrée, 21 florins, au lieu de 14 flo-

(1) Page 142.

rins, avec la réserve qu'un maître de la confrérie pourrait exempter son fils de la moitié, *hellicht* (1). Les récipiendaires étrangers devaient payer, au même titre, 28 florins au lieu de 14, à condition que cet argent servirait exclusivement à la décharge des frais occasionnés par l'érection d'un autel de la confrérie en l'église de Saint-Nicolas. Les susdits chefs ont dû contribuer à cet acquittement, à l'aide du produit de leur labeur, vu que la gilde ne possède aucun revenu fixe. Outre la somme qu'ils ont versée pour le payement du tableau à volets (2) de la confrérie, somme qui s'élève à plus de 2,000 florins, d'autres dépenses ont été faites pour la messe hebdomadaire et pour ce qui s'y rapportait. Ils ont donc cru ne pas pouvoir suffire à tout cela, particulièrement dans la présente conjoncture fâcheuse, sans obérer grandement les finances de la société et risquer d'amener sa ruine; de façon qu'une augmentation des droits de la gilde est devenue nécessaire, comme il est arrivé à d'autres corps de métiers de la cité, où, à chaque réception de membre, il y avait à organiser un banquet convenable par les chef-hommes et les anciens. Les suppléants ont su d'ailleurs que de nombreux instrumentistes étrangers donnaient journellement des leçons de danse sans être membres de la confrérie, ni avoir payé aucun droit à ce sujet, et même sans appartenir à la bourgeoisie de Bruxelles, parce que, disaient-ils, la danse pouvait s'apprendre aux sons de la flûte ou du chant, chose dont le contraire est démontré tous les jours, et qui n'est mise en avant par ces virtuoses que pour pouvoir se servir d'instruments dans leurs leçons de danse, sans être soumis à aucune redevance ni amende, ces leçons se donnant secrètement et échappant à tout contrôle. Lesdits suppliants ont, en conséquence, demandé d'ordonner qu'aucun maître ne pourrait apprendre à danser, sinon après s'être fait inscrire dans le registre de la bourgeoisie bruxelloise et

(1) Pour *helft*. Ailleurs *hellicht-gelt*, c'est-à-dire la moitié de la somme.
(2) Voir plus loin, au sujet de ce tableau.

fait recevoir comme membre de la confrérie de Saint-Job, en y prêtant le serment habituel et payant le droit requis, sous peine de 12 florins, à appliquer selon les anciens statuts de la confrérie; et, dans ce but, d'augmenter les droits de la confrérie, savoir : pour les enfants des bourgeois, 36 florins, et pour les étrangers 50 florins au lieu de 28, avec la prescription, aux uns et aux autres, de donner un repas raisonnable aux doyens et aux anciens de la société, et à chaque doyen, pour l'épreuve, 2 florins au lieu d'un florin, le reste d'après les statuts du 1er octobre 1613. Les autorités communales, ayant longuement examiné et discuté ce qui précède, et amplifiant certains articles des statuts du 6 août 1606, signés J. Vossum, ont ordonné que personne ne pourra apprendre à danser à Bruxelles, si, au préalable, il n'a obtenu son droit de bourgeoisie et fait son entrée à la confrérie, sous la peine comprise dans l'ordonnance susdite, et que tous ceux qui désireront devenir membre de la confrérie, payeront, à savoir : les enfants des bourgeois, 28 florins au lieu de 21, avec la faculté, pour un des maîtres, d'exempter son fils du *hellicht*, et les étrangers 40 florins au lieu de 28, à la condition expresse que l'argent qui en proviendra soit affecté au payement des charges résultant de l'érection de l'autel; ordonnant, en outre, que tous les maîtres indistinctement, ceux de la ville comme ceux du dehors, devront contribuer au repas, à donner à l'occasion de leur réception, pour la somme de 8 florins; cette ordonnance pouvant être modifiée, selon les circonstances et selon leur bon arbitre. Fait et statué, le 14 juin 1651.

Ce résumé succinct d'une pièce intéressante, à plusieurs égards, ne dispense point de la reproduction du texte même de ce document. Le voici aussi exactement que possible :

Al zoo die dekens, ouders ende gemeyne gesellen vanden broederschappe van Sint-Job, wesende die speeluyden deser stadt Brussele, aen myne heeren de wethouderen der voorschreven stadt, by re-

queste hadden te kennen gegeven gehadt, dat, by sekere ordonnantie ende statuyte vande voorsaeten van myne heeren, vander daten den twelfsten october vanden jaere sesthien hondert derthien, was geordonneert ende gestatueert gheweest dat alle borgers kinderen deser voorschreven stadt die int voorschreven broederschappe sauden begeren ontfangen te wordden, sauden in plaetse van het audt recht van veerthien rimsguldenen, schuldich ende ghehauden wesen van alsdoen te betaelen eenentwintich guldens inde eerstande, nochtans dat eenen meester vanden voorschreven broederschappe saude moghen bevryen eenen soene voor de hellicht; ende nopende alle de vremdelinghen ende affgesetenen die voortaen int voorschreven broederschappe sauden begeren ontfangen te wordden, dat die sauden schuldich ende gehauden wesen in plaetse vande voorschreven veerthien rinsguldenen, te betaelen achtentwintich rinsguldens eens, op conditie dat de penninghen procederende vande voorschreven augmentatie eygentlyck sauden bestreckt worden tot vervallinge vande lasten vanden authaer van het voorschreven broederschappe, gestaen inde kercke van Sinte-Nicolaes binnen deser voorschreven stadt, ende des daer aen cleeft, ende anderssints nyet; mitsgaders dat die voorschreven supplianten ende henne voorsaeten die voorschreven lasten nyet hadden connen vervallen, oock nyettegenstaende dat hy noch al vele van t'hen ende van hennen seuren aerbeytsloon daer toe hadden gecontribueert, ter consideratie dat voorschreven broederschap van egeen het minste innecommen en was versiennende, dat boven t'gene sy aen het taeffereel ende die deuren van t selve hade betaelt, d'welck beliep over de twee duysent guldenen, noch veel ten coste waeren gheweest aende wekelycke misse ende d'ornamenten daer toe dienende, soo dat zy nyet en saegen 'tselve te connen continueren, sunderlinghe mits die tegenwoordige sobere conjuncture des tyts, sonder t voorschreven broederschappe in eene grootte tachterheyt te brengen, vuyt de welcke t selve ten lesten nyet en saude connen geraecken, nyet dan met eene seer grootte quetsinge, jae by avonture totaele ruine van t selve, ten waere dat myne voorschreven heeren gedient waeren andermael t augmenteren de rechten van den voorschreven broederschappe, gelyck nu onlanex was geschiedt, ten respecte van diversche andere ambachten, binnen dese voorschreven stadt, inde welcke dat, soo wanneer oock ymant wirde ontfanghen gehauden, was te doen eenen tamelycken maeltyt voorde dekens ende ouders vanden selven ambachte, daerenboven dat, ter kennisse vande supplianten gecommen was dat vele ende diversche vrempde speelieden binnen dese voorschreven stadt dagelijcx gongen leeren dansen, oock nyettegenstaende dat zy ynt voorschreven broederschappe nyet

en waeren ontfanghen, noch die rechten daer toe staende en hadden betaelt, jae egeene poorters en waeren der selver stadt, om dat sy wilden seggen dat het dansen saude connen gheleert wordden met fluyten oft singen, dwelck nochtans maer en was een opgesocht pretext, want behalvens dat men daegelycx het contrarie sach geschieden, soo wast dat de voorschreven vrempde speluyden sulcx maer en waeren vuytgevende, om het spel int voorschreven leeren dansen te moghen gebruycken, sonder daer over eenigen ceur oft breucke (1) te betaelen, geconsidereert dat sulcx secretelyck geschiede, ende oversulcx voorde supplianten onmogelyck was t selve telcker reyse t achterhaelen, desen aengemerct, ende dat tselve oock in regarde van dese voorschreven stadt heel schadelyck was, sunderlinghe in regarde vande voorschreven vremdelingen, egeene poorters der selver stadt wesende, soe hadden die supplianten seer oytmoedelyck gebeden dat myne voorschreven heeren sauden gelieven t ordonneren ende statueren dat nyemant wie hy zy en saude voortaen, binnen deser stadt ende de vryheyt der selver, moghen leeren dansen, ten sy hy sy poorter der selver stadt ende ontfangen in het voorschreven broederschappe der supplianten, ende hadden gedaen den eedt ende betaelt de rechten daer toe staende, op de pene van twalff rinsguldenen telcker reyse te verbeuren, t appliceren volgende d'oude ordonnantie ende statuyten van t voorschreven broderschappe ende tot dyen de rechten van t selve broederschappe te willen augmenteren, te weten : ten respecte vande borgers kinderen deser voorschreven stadt, tot sessendertich rinsguldens, ende ten respecte vande voorschreven vremdelingen ende affgesetenen, tot vyftich guldens in plaetse vande voorschreven achtentwintich guldens, ende dat soo wel d'een als d'andere sullen moeten doen eenen taomelycken maeltyt voorde dekens ende ouders van t voorschreven broderschap, ende aen elcken deken, voor d'overstaen ende affnemen vande proeve, betaelen twee guldens in plaetse van eenen rinsgulden, daer voere van audts betaelt, ende voorts op de conditien geexpresseert inde voorschreven ordonnantie ende statuyte vanden eersten october sesthienhondert ende derthien ; ende naer dyen myne heeren borgmeesteren, schepenen, tresoriers, rentmeesters ende raedt der stadt van Brussel, wel ende int lange oversien hadden de voorschreven requeste, metten advyse vande heeren tresoriers ende rentmeesters deser stadt, hebben de selve, considerende t gene voorschreven is ende amplierende sekere voorgaende, in daten den sessentwintichsten augusty sesthien hondert sesse, geteeckent J. Vos-

(1) *Ceur*, *keur* signifie, en Brabant, une certaine redevance pécuniaire. *Breucke* s'entend plutôt d'une amende en argent, *mulcta*, *pœna pecuniaria*.

SUM, gestatueert ende geordonneert, statueren ende ordonneren, mits desen, dat nyemant voortaen binnen deser voorschreven stadt ende heure vryheyt hem en sal mogen bemoeyen met te leeren dansen, hy en sy ierst poorter deser voorschreven stadt ende in het broderschappe der supplianten geadmitteert, opde pene inde voorschreven ordonnantie begrepen, ende dat allen de gene die int voorschreven broderschappe voortaene sullen willen geadmitteert wordden, gehauden sullen wesen te betaelen, ten behoeve vanden selven broderschappe, te wetene : de borgers kinderen, achtentwintich guldens in plaetse van eenentwintich, behaudelyck dat eenen meester vanden voorschreven broderschappe sal mogen bevryen eenen soene voor de hellicht, ende de vremdelingen ende affgesetenen veertich ringuldenen, in plaetse van achtentwintich rinsguldens, op expresse conditie dat de penningen procederende van de voorschreven augmentatie, sullen bestreckt wordden tot vervallinge vande lasten vanden voorschreven aultaer ende des daer aen cleeft, ordonnerende voorts dat alle de meesters indifferentelyck, t sy ingesetene oft affgesetenen, sullen moeten contribueren totten maeltyt t hennen innecommen te doen, acht rinsguldens, blyvende de voorgenoempde heeren altyt geheel om dese ordonnantie te minderen, meerderen, ende veranderen ende corrigeren soo sy naer gelegentheyt des tyts sullen vinden te behooren. Aldus gedaen ende geordonneert, op den veerthiensten juny sesthien hondert eenenvijftic ; ende was onderteeckent A. DE WITTE.

Collata concordat cum suo originali, quod attestor.

On vient de voir que la confrérie invoquait, comme une des causes de sa gêne financière, les dépenses faites pour un tableau à volets, qui ornait leur autel érigé en l'église de Saint-Nicolas. Selon toute apparence, il s'agit ici du beau tableau de Rubens, dont parlent MM. Wauters et Henne, dans leur *Histoire de Bruxelles*, et qui périt lors du bombardement de cette ville en 1695 (1). Cette superbe peinture, payée, comme on sait, 2,000 florins au célèbre artiste, n'offrait guère, ainsi que nous nous y attendions, un sujet approprié à sa destination, c'est-à-dire qu'au lieu de figurer, par exemple, des ménestrels donnant, au son de leurs instruments, une aubade à leur patron, sujet qui se

(1) Tome II, p. 117.

trouve sur deux médailles reproduites au t. II de ces recherches (1), la composition, à en juger par une gravure de Luc Vorsterman, n'a pour tous personnages que des diables qui tourmentent le saint homme. Il faudra donc chercher ailleurs, si on y tient, et le costume et les instruments de ces musiciens.

Pour n'avoir point observé l'ordonnance qui prescrit à tous les maîtres de danse d'accepter les fonctions de prévôt de Saint-Job, le nommé Adrien De la Grève, maître de danse de la cour, eut à soutenir, en 1669, un procès contre les chefs de cette confrérie, procès dont il sortit vainqueur, à l'abri des priviléges conférés aux personnes faisant partie de la domesticité de la cour royale (2).

La naissance de l'opéra et la fréquentation, de plus en plus assidue, des spectacles de comédies, mirent les chefs de Saint-Job dans la nécessité d'étendre leurs prohibitions à ces lieux de réunions hantés par les instrumentistes. De là une nouvelle série de requêtes et de statuts, qui ont paru avec les commentaires voulus, au t. Ier de ce travail (3), y compris un décret de 1682, qui n'est que la répétition de ceux que l'on vient de mettre sous les yeux du lecteur, à l'exception de la clause relative à la confiscation des instruments dont on aura trouvé nantis ceux qui auront été pris en contravention de l'ordonnance portant obligation d'être bourgeois et membre de Saint-Job pour être admis à se faire entendre en public.

Nous crûmes qu'après diverses tentatives infructueuses, les chefs de Saint-Job, fatigués d'une lutte trop inégale, avaient renoncé définitivement à leurs prétentions (4). Il n'en fut rien. Cinq ans après la dernière requête produite par nous à une autre place (5), ils revinrent à la charge, et

(1) Planche 2me.
(2) Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 147, note.
(3) Page 136 à 147.
(4) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 147.
(5) *Id.*, p. 148.

remirent le tout en question, comme si rien n'avait été décidé antérieurement. Voici la lettre qu'ils adressèrent, en 1730, à l'archiduchesse Marie-Élisabeth, en vue d'obtenir gain de cause, tant au sujet de l'opéra, que sous celui des festivités et des bals :

A Son Altèze Sérénissime,

Remontrent en très profond respet les chefs doyens, maîtres des dances et instrumentistes, admis approuvez et bourgeois de cette ville de Bruxelles, que, par les lettres, actes et privilèges de messrs du magistrat de cette ditte ville, entre autre du 23 may 1682, il a été expressement défendu à tous les étrangers, sous les peines et amendes y statuées, de s'introduire et de montrer à dancer, jouer aux festins, bals, gourdinettes, opéras et comédies, ce que feu Son Altesse Électeur de Bavière, de glorieuse mémoire, a été servie de confirmer par acte cy-joint en copie du 5 du février 1699 ; et, comme les remontrants trouvent qu'il y a des personnes étrangères qui s'introduisent partout à montrer à dancer et autres à jouer des instruments avec les trouppes de l'opéra et comédie, et par là cherchent à s'établir en cette ditte ville, au grand préjudice de Sa Majesté, de cette ville et des remontrants, qui n'ont peu s'exercer librement, ne fût qu'ils ont été préalablement admis bourgeois et maîtres approuvez, en conformité des dittes ordonnances, émanées selon que dit est, à cet effet et à fin qu'elles soient perpétuellement observées et les droits de Sa Majesté conservées et ceux de cette ville, les remontrans se prosternans aux pieds de Vostre Altesse Sérénissime, suppliant très-humblement que son bon plaisir soit de faire interdire, par les messieurs du magistrat ou l'amman de cette ville, à toutes personnes instrumentistes, d'enseigner et montrer à dancer, jouer aux festins, bals, gourdinettes, opéras, comédies, dans quelques maisons ou lieux que ce puisse être, à moins qu'ils ne fussent acquittez et fait bourgeois et conformes aux ordonnances sur ce émanées, et par Votre Altesse Sérénissime à en ordonner sous telles peines qu'elle trouvera convenir, pour la conservation des droits de Sa Majesté, ceux de cette ville, et maintenir les dits privilèges des supplians, ce qu'ils espèrent de la grandeur et équité ordinaire de Votre Altesse Sérénissime. Quoi faisant, etc.

Joannes Baptiste Drooghens (1).

Le message, transmis le 6 octobre 1730, par la régente des Pays-Bas, au magistrat de Bruxelles, fut envoyé, en

(1) Archives générales du Royaume. *Correspondance du Conseil de Brabant*, vol. 149, p. 185.

ces termes, par ledit magistrat, au conseil de Brabant, le 31 octobre suivant :

EERWEERDIGE, EDELE, WYSE ENDE VOORSINNIGE HEEREN,

Wy hebben ontfangen die requeste aen haere doorluchtighste Hoocheyt gepresenteert, van wegens de hooft dekens, dansmeesters ende instrumentisten deser stadt Brussel, die ons hebt gelieven toe te senden by brieven van den 20 octobris van desen jaere 1730, om over den inhout dyer Uwer Edele ende edele te adviseren, waer aen voldoende met respect seggen :

Dat 't broederschap der supplianten is voorsien van diversche ordonnantien, by de welcke onder andere is gestatueert dat niemant in 't selve broederschap niet wesende, nochte poorter binnen dese stadt ende haere cuype, en sal mogen publicque dansschole houden, nochte oock en sal mogen gaen spelen om loon op eenige ambacht caemere ofte elders, bruyloften ofte ballen, etc., conform de ordonnantie van den 23 may 1682 (1), die wy hier nevens syn voegende, met de welcke oock is geseght dat alle vorige ordonnantien aen 't voorschreven broederschap gegunt, sullen blyven in hunne cracht en vigeur, voor zoo vele sy aen dese niet en syn contrarierende.

Dat 't oock redelyck is dat sy daerume worden gemainteneert, ter exclusie van alle andere; dat dese ordonnantien oock syn geconfirmeert, by decret van syne doorluchtighste Hoocheyt electorael van Beyeren van glorieuse gedachtenisse, van den 5 february 1699, alsdan gouverneur general van dese Nederlanden; dat wy geene difficulteyt en vinden van ons aen 't voorschreven decret te conformeren, jae dienstigh ende oirboirlycke dat 't selve worde achtervolght ende geobserveert.

Alsoo ons ingeseten borgers wesende in 't voorschreven broederschap ende draegende de borgerlycke lasten voor alle vremde ende andere in 't voorschreven broederschap niet wesende, behooren geprefereert te worden.

Waer inne wy die supplianten, voor soo veel in ons is altydt behulpsaem geweest hebben, en noch bereet syn hun daer inne te bevestighen ende te mainteneren.

Synde dyenvolgens van gevoele dat aen de supplianten hunne vraege door haere doorluchtigste Hoocheyt onder correctie soude connen toegestaen worden, als wesende conform aan 't gene sy van syne voorschrevene doorluchtigste Hoocheyt den hertoch van Beyeren

(1) L'ordonnance ici invoquée a paru au t. Ier de *la Musique aux Pays-Bas*, p. 138.

hebben versocht ende becomen, ende blyve met eerbiedinge,
Eerweerdige, edele, wyse ende voorsinnige heeren,
UE. dienstwillige,
31 october 1730. Die Wethouderen der Stadt Brussele,
A.-J. VANDER MEULEN (1).

Le conseil de Brabant, comme c'était à prévoir, opina pour écarter l'opéra et la comédie des lieux auxquels les instrumentistes de Saint-Job voulaient étendre leur monopole :

MADAME,

Nous avons reçu la requeste des chefs doyens, maitres de dances et instrumentistes de cette ville, renvoyez à notre avis par lettre de Votre Altèse Sérénissime du 6 octobre dernier, sur laquelle ayant trouvé convenir de demander préallablement l'avis du magistrat de cette ville, ils nous ont informé que la confrérie des remonstrants était pourvue de différentes ordonnances, par lesquelles entre autre étoit statué que ceux qui ne seront de la dite confrérie, ni bourgeois de cette ville, ne pourront publiquement montrer à dancer, ni jouer aux festins, noces, bals, etc., et nommément par l'ordonnance du dit magistrat du 23 may 1682, réclamée dans la requeste des remonstrants, qui avoit été confirmée par feu Son Altèse Électoral de Bavière, le 5 février 1699, qu'il étoit juste de maintenir les dits remonstrants qui doivent supporter toutes les charges bourgeoises dans ce droit, à l'exclusion des étrangers.

Que, dèslors, leur avis étoit que Votre Altèse Sérénissime pourroit être servie d'accorder aux dits remonstrants leur demande.

Mais, comme ladite demande s'étend au de là de ce qui leur a été accordé par le susdit décret de l'Électeur de Bavière, du 5 février 1699, pour autant qu'ils demandent que seroit interdit aux étrangers de jouer aux comédies et opéra, ce qui ne leur a été accordé par le dit décret, sans doute parce que ces spectacles servants aux divertissements de la cour, on n'en devoit exclure les musiciens étrangers qui pourroient contribuer au dit divertissement, ce pour quoi nous sommes d'avis que Votre Altesse Sérénissime pourroit être servie d'accorder aux remonstrants leur demande, sous les

(1) Archives du Royaume. *Correspondance du Conseil de Brabant*, vol. 149, p. 83.

restrictions qui se trouvent dans le décret du dit électeur.
Nous avons l'honneur d'être en toutte soumission, Madame, etc.

Bruxelles, le 5 décembre 1730.

En marge : Donné au portier du grand maître, le 7 ditto, présents Droogens et Poedermoelen, chefs doyens (1).

Les instrumentistes aux gages de la ville ne se bornaient pas à remplir strictement leurs fonctions ; réclamés, par les différentes institutions religieuses pour leurs séances publiques, ils s'y faisaient entendre surtout aux représentations des drames et des comédies, où leur intervention préludait insensiblement à un déploiement orchestral plus considérable, d'où naquit, comme nous l'avons démontré, l'opéra (2). A Hal, en 1695, ils participèrent ainsi à une tragédie biblique, qui mit surtout en réquisition les hautbois champêtres :

Aux joueurs de hautbois de Bruxelles, pour avoir joué à l'action représentée par les étudiants du collége et la rhétorique à la ditte procession (3).

D'après un antique usage, confirmé par une ordonnance du 29 avril 1682, les ménestrels communaux, alors au nombre de sept, devaient, tous les vendredis, faire musique à l'hôtel de ville. Ils figuraient aussi dans les cortéges religieux, et l'on conserve, au musée royal de Bruxelles, un tableau d'Antoine Sallaert (4), qui représente, avec une exactitude des plus minutieuses, la *Procession des Pucelles* du Sablon, et où l'on voit, entre autres, six ménestrels, vêtus à l'espagnole, et jouant de la *scalmeye*, de la *zincke*, du trombone, et d'un instrument assez gros de calibre, ressemblant

(1) Archives générales du Royaume. *Correspondance du Conseil de Brabant*, vol. 149, p. 183.

(2) Voir, à ce sujet, t. III, p. 15 à 135 de notre *Musique aux Pays-Bas*.

(3) Extrait des comptes communaux d'Hal, reproduit dans l'Histoire de cette ville, p. 290 (édition flamande).

(4) Né vers 1590.

à nos ophicléides actuels ou à nos bassons primitifs. La serpentine a été omise par le peintre. Voilà, sans doute, les instruments le plus en usage, vers le milieu du XVIIe siècle.

On a vu déjà, un peu avant la même époque, une joueuse de psaltérion tirer, au rapport de Jean Everard, de son instrument une harmonie divine (1). On sait aussi, grâce à l'article 10 de l'ordonnance de 1574, que les ménestrels officiels de la ville ajoutèrent, vers le milieu du XVIe siècle, le *snaerspel* à leurs instruments habituels. Ils y avaient cherché une ressource contre les misères de ces temps calamiteux.

Un des derniers débris du ménestrel, à Bruxelles, fut, il y a un quart de siècle, un joueur de tympanon, nommé, par le peuple, *Jaekske met zijn hakkeberd*. Il parcourait les cabarets de la ville, et notamment ceux de la Grande-Place. Voilà tout ce que nous savons des instruments officiels et ambulants. La bourgeoisie, comme partout ailleurs, aura formé une harmonie en 1787, où, la première fois, les instruments en cuivre se marièrent dans un ensemble artistiquement réglé.

Passons aux ménestrels de la cour, en commençant par ceux du duc Wenceslas, en qui se résume pour ainsi dire tout l'intérêt qu'offre la musique des anciens souverains de Brabant. « Tournois, chasses, fêtes, jeux, festins, spectacles de bateleurs, récits et chansons de ménestrels et de poëtes, concerts de toutes sortes, tel est le tableau que présente la cour de Brabant, pendant la vie de Wenceslas, lorsque le duc et la duchesse se trouvent à Bruxelles, en leur hôtel au palais de Caudenberg (2). »

La renommée qu'obtint cette cour fastueuse pendant la seconde moitié du XIVe siècle, époque où les ménestrels s'organisèrent en gildes, y attira surtout les instrumentistes et les chanteurs, avides de se faire entendre devant une sou-

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. Ier, p. 183, note.
(2) *Les Arts en Brabant*, etc., précités.

veraine, qui, comme Jeanne, ne cessa de protéger généreusement les musiciens de toutes les nations qui affluaient à son palais. Parmi ces virtuoses, nous en remarquons deux qui appartiennent indubitablement au pays flamand. C'est d'abord un joueur de trompette du roi d'Angleterre, Crayenblic, cité en cette qualité, en 1366, et qui pourrait bien, présume-t-on, être le même que celui qui fut au service du duc de Bavière, en Hollande, de 1358 à 1364. A preuve les deux extraits suivants :

Ghegheven bi mynsheren bevelen, Crayenblic ende sinen ghesellen, mynsheeren trompenaers (1).
Tordrecht, tot Crayenbliecs behoef ende syns ghesellen (2).

Puis, il y a Guillaume de Ghistercele, guitariste de Charles V, roi de France, qui visita la capitale du Brabant en 1368 et en 1370 :

Magistro Wilhelmo de Ghistercele, ministreer regis Francie, ludenti super ghiternas (3).

Nommons encore maître Simon, joueur de viole, *vedelaer*, du même souverain (4), lequel avait succédé, en cette même qualité, à Hans den Jode, venu, en 1577, à la cour du duc Aubert de Bavière (5).

Les musiciens attachés au service du duc de Brabant étaient appelés, comme partout ailleurs, *pipers*. Le principal d'entre eux, le roi peut-être, était maître Winand, mort le 29 septembre 1399. On comptait encore au nombre des *pipers*, un nommé Middach et un certain Hannekin, que nous avons vu aller à l'école, plus haut, en compagnie de Henselin, le joueur de *bonghe*.

(1) *Compte du trésorier de Hollande*, de 1358-1359.
(2) *Compte des dépenses de Jean II de Châtillon*, de 1362-1363.
(3) Arch. gén. du Royaume. *Chambre des comptes*, registre, n° 2357.
(4) Id., nos 2364 et 2367.
(5) Id. *Compte du trésorier de Hollande*, de 1377.

Ce dernier instrument formait-il, avec la trompette et le *piper*, le seul appareil orchestral dont s'entouraient, pour leurs solennités ou pour leur divertissement particulier, le duc et la duchesse Wenceslas? Il s'en faut de beaucoup, et nous voyons successivement défiler, à la cour de ces généreux protecteurs des arts, des virtuoses jouant de divers instruments, tels que les naquaires, *akaren* (1374), la harpe, jouée par des ménestrels des comtes de Flandre et de Namur, le *riethoorn*, la cornemuse, servant d'accompagnement au chant, le luth (1), l'orgue portatif, le cor sarrasin, ces deux derniers intruments maniés par des musiciens de la comtesse de Flandre (1363), le rebec (1359), la flûte, apparemment le galoubet, *met eenre hant fleuterde* (1360), le psaltérion, *santorie* (1388), etc.

Parmi ces instrumentistes, il en est qui avaient le titre de roi, comme le violiste Willem, appelé « den coninc der *vedelaren* (2). » La plupart portaient des armoiries sur leurs vêtements, une preuve qu'ils étaient attachés à quelque haut dignitaire ou à quelque importante commune (3).

Les ménestrels qui font suite à ceux que nous avons relevés sous les ducs de Bourgogne (4), se modifient sensiblement, tant dans leur association harmonique, que sous le rapport des instruments dont ils jouent. Philippe-le-Beau, gouverneur des Pays-Bas sous Maximilien, qui, à en croire de Reiffenberg, emporta dans son pays les traditions des musiciens belges (5), avait, en 1503, trois joueurs de musette : Bertrand Brouart, que nous avons fait connaître déjà (6), Mathieu Dewildre et Guillaume Terro, outre des saquebutistes, des flûtistes et des tambourins.

(1) Voir au t. III, p. 318, 352 à 404 de ces recherches.

(2) *Compte de Jean II de Châtillon*, année 1362-1363.

(3) Rappelons encore ici les deux chartes des échevins de Bruxelles, où intervient le « roi » Jean Vander Haeghen, appelé « coninck van der wapenen van Brabant, » et « *rex histrionum Brabantiæ.* »

(4) Voyez plus haut, rubrique BRUGES.

(5) *Lettre à Fétis*, p. 14.

(6) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 158.

Charles-Quint, son fils, qui jouait du manicordium dès sa plus tendre enfance, comme on a vu (1), s'éprit plus tard d'un goût particulier pour la harpe. Entre autres virtuoses de cet instrument qu'il prit à son service, on compte Richard Dumont (2) et David Vanden Hende (3). Ses violistes principaux étaient François Massi, François Cornet (4) et Gaspard Payen, nommé *musico de vihuela d'arco* (5).

Marguerite d'Autriche, qui maniait avec adresse plusieurs instruments, affectionnait notamment la viole, instrument que Marie de Hongrie, qui lui succéda dans le gouvernement des Pays-Bas, conserva autour d'elle. Vincent Rigler était, vers 1532, le virtuose principal de celle-ci (6). Quant aux noms des violistes de la fille de Maximilien, ils se sont dérobés jusqu'ici à nos investigations. Tout au plus, nous est-il permis de citer les extraits suivants des comptes de Jean de Marnix :

A maître Pico (7), tamburin d'icelle dame, j escu au soleil. Item, pour six aulnes de bon drap brun d'Ypres, que madite dame a fait acheter au prix de xxviij sols l'aulne ; et icelluy de sa part délivrer à Remond Fabri, tamburin de ses filles d'honneur, pour une robe pour luy, et pour v aulnes de bon velours noir pour ung pourpoint pour ledit Remond Fabri, et pour bourder ladite robe.

vj carolus aux tambourins et jouheurs de viole de madicte dame; iij carolus à Picot, le tambourin.

Au joueur de vyole d'icelle dame, ij carolus.

Le prince d'Orange régala Marguerite d'Autriche, en 1521, d'un concert d'orgues, de fifres et de tambourins :

(1) *La Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 165, et t. I, p. 283.
(2) *Id.*, t. II, p. 372.
(3) *Id.*, t. III, p. 178.
(4) *Id.*, t. III, p. 174 et 177.
(5) *Id.*, t. I, p. 235.
(6) *Id.*, t. III, p. 310.
(7) Pico ou Picot n'est que le surnom du tambourin de Marguerite d'Autriche. Dans un compte de 1526, il est appelé « Regnauld Du Cerf, dit Picot, ci-devant tambourin de Madame. »

A quatre compagnons jouheurs de tambourins, orgues et phifres, serviteurs de monseigneur le prince d'Orange, la somme de six florins d'or de Rhin de xxviij patars pièce, en faveur de ce que le 1er juillet vxc xxj, ils ont joué de leurs instruments devant madite dame à son disner (1).

Aux conférences de Cambrai, ouvertes en 1529, Marguerite se fit entourer de ses tambourins et de ses orgues. Louise de Savoie, qui y représentait François Ier, son fils, y vint avec des joueurs de fifres, de « grosses fleutes », de rebecs, de hautbois, de saquebutes, de violes, de trompettes et de cornets. Les violes, au nombre de quatre, y auront formé un accord harmonieux, probablement comme à la cour de la gouvernante des Pays-Bas. Quant au rebec, dont nous avons signalé également l'existence d'un quatuor, redisons ici que la rusticité que Fétis lui attribue est singulièrement atténuée par la participation de l'instrument à des fêtes royales. La comparaison de nos ressources instrumentales avec celles de nos voisins, à l'aide de documents officiels qui les opposent les unes aux autres, nous fournira ultérieurement plus d'une induction dont il y aura lieu de tirer parti.

Raymond Fabry reçut, pour paraître aux conférences de Cambrai, « ung beau tamburin d'argent armoyé de ses armes. »

Le 28 juillet, les « jouheurs de tamburin, fifres et rebectz de madame Vendosme (la duchesse), » se firent entendre au souper de Marguerite.

Le 8 août, ce fut le tour de « quatre compaignons, jouheurs de grosses fleutes, serviteurs du roy de France. »

Le jour suivant, « neuf compagnons italiens, serviteurs du roy de France, jouheurs de haubois, sarbottes et cornets, » égaient le souper de la régente des Pays-Bas.

Le 10 août, fonctionnent, en son hôtel, « quatre jouheurs de vyole

(1) *Comptes de Jean de Marnix*. Dans les extraits de l'*Épitaphier* de l'église de N.-D. du Sablon, publiés en 1863, par M. Philippe Vander Haeghen, on en voit une ainsi conçue : « CY GIST ORPHEO DE VILZIO, MILANOIS, EN SON TEMPS ARCHIER DE CORPS ET MUSICIEN DE LA ROYNE DE ..... QUI TRÉPASSA LE 11e DE MARS 1440. » C'est, croyons-nous, 1540 qu'il faut lire.

du roi de France, » ainsi que les « trompettes du roy de France, » qui viennent « à son disné » sonner devant elle (1).

Le pourpoint noir de Raymond Fabry, rapproché du capuchon noir, qu'adoptèrent les ménestrels de Marguerite d'Autriche (2), nous incline à supposer que la couleur foncée était dominante dans le costume des virtuoses officiels de nos anciens gouverneurs.

La meilleure idée que l'on puisse se former de la musique instrumentale de Philippe II, presque toute composée de virtuoses néerlandais, nous est fournie par le récit suivant, emprunté à la chronique du malinois Wyts, à l'endroit où est décrite l'arrivée de la reine d'Espagne à Santander, au mois d'octobre 1570 :

« Cent et cincquante ménestriers, assavoir : trompettes, clairons, trompettes sourdes, violons, hautbois, cornetz et tambourins à chaudières en quantité, lesquelz estoyent tousjours à l'entour de la royne par chemin, où les ungs l'attendoient à l'entrée du lieu de la giste, pour luy faire l'honneur et donner moindre ennuy par chemin. »

Il s'y trouvait aussi « quelque douzaine de bouffons richement accoustrez, avecq leur quinternes en leurs mains, les quelz servoyent durant le disné, et en chantant composoyent certaines rimes sur leur jeu, en l'honneur et louenge et grandeur de leur maistre. »

De plus, autour de la reine, « estoyent force Espaignolz chantant par chemin, tous chaponnez (3), lesquelz estoyent avancez pour leur voix et la musique, et furent les plus tenuz en exercice, tant à table que par chemin : entre autres il y avoit un grand gros *cappon* qui chanta seul chansons à plaisir, lequel gringottoit comme ung rossignol, l'ayant par plusieurs fois accousté (4). »

Sous l'archiduc Albert et ses successeurs, on fit un grand usage du basson, ou fagot. Cet instrument, ainsi

(1) Comptes de Jean de Marnix. Ce furent apparemment des *spellieden* de l'État qui fonctionnèrent, en 1557, au banquet donné par les États Généraux. Voy. *Ann. de l'Acad. d'Archéologie d'Anvers*, t. XII, p. 108.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 180.

(3) *Caponnez*, chaponnés, châtrés.

(4) *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 3e série, t. V, p. 319.

qu'il a été dit, était d'une utilité réelle, avant la vogue du serpent, pour soutenir les voix privées d'accompagnement d'orgue, notamment dans les offices de la Semaine Sainte (1). Il complétait aussi l'accord des instruments à anche, comme le hautbois, à la famille duquel il appartenait naturellement. A voir le cas qu'en faisait le gouverneur général des Pays-Bas, on pourrait croire qu'il servait aussi d'instrument de virtuosité. Nous avons vu, en effet, l'un de ses principaux représentants, Philippe Van Ranst (2), recevoir de l'archiduc des libéralités fort généreuses.

On comptait encore, parmi les bons « fagotistes » de la chapelle royale, Martin Wattelet, qui reçut sa pension, en 1624, après une série de services dont l'importance est constatée expressément: Maximilien Stephano, mort en 1663; Henri Garnevelt, auquel succède, en 1684, Chrétien Dewit, qui avait déjà servi, en cette qualité, pendant une trentaine d'années, selon qu'il est dit dans sa requête. Le maître de la chapelle royale, Honoré Dève, en le recommandant au gouverneur général, assure que « sans lui, on n'a peu faire l'office pontifical. »

La lyre italienne fonctionnait également à cette cour. Celui qui en jouait, Nicolas Le Corbisier, après avoir été enfant de chœur à la chapelle royale, devint maître de chant de l'église de Hal, tout en faisant partie du personnel des virtuoses de la cour de Bruxelles. Nous savons cela par une requête qu'il adressa à l'archiduc, en vue d'obtenir une prébende à l'église de Béthune :

Remontre bien humblement Nicolas le Corbisier, qu'il a servi sept ans d'enfant de chœur de la S. Infante (de glorieuse mémoire) et continue encore à servir V. A. S. de joueur de la lyre italienne, et pour estre maintenant maistre du chant à Nostre-Damme de Halle, voudroit voluntiers se faire d'église; et ne pouvant aller aux ordres, à faute d'un tiltre de bénéfice, il supplie bien humblement V. A. à luy faire mercède d'une des prébendes de Béthune présentement vacquantes,

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 129, note.
(2) Voir au début de ce paragraphe.

avecqz laquelle il puis accomplir sa bonne volunté, et il sera tenu de prier pour la conservation de V. A. S. (1).

La lyre italienne était, si nous ne nous trompons, une des variétés de la viole, montée, comme les anciens violons-ténors, de sept cordes (2).

On continua à goûter les sons cristallins de la harpe, que mania avec distinction la famille Vander Linden, et, en dernier lieu, Jean-François Vander Linden, pensionné en 1698, après quarante-cinq ans d'honorables services. Dans la requête qu'il fit, à ce sujet, il dit : « que son ayeul, son père et luy ont servy, en cette qualité, plus de cent et cinquante ans successivement. Et comme le remonstrant se trouve perclus et affligé de la main gauche, et réformé depuis quelques années, nonobstant un si long cours d'années de services, desquelles il en compte quarante-cincq ans pour luy seul, trouvant de ses propres gaiges environ de douze mille florins et de feu son père vingt-cincq mille, et plus, tellement que, par cette réforme imprévue, il se trouve dans ses vieux jours, réduit à la mendicité... (3). » Sa pension ne s'éleva guère au-delà de soixante florins. Jean-François Vander Linden, fils de Jean-François, fut nommé aux fonctions d'instrumentiste, le 15 juillet 1653, aux gages de dix sous par jour.

L'aïeul de cet artiste était très-vraisemblablement Lorenzino Vander Linden, qui exerçait les fonctions de luthiste de la cour en 1618 (4). Il est deux autres luthistes de la même cour qui eurent quelque renom : Philippe Vermeulen et Jacques Saint-Luc. Le premier, qui alla se perfectionner dans son art en Italie, en emporta, selon toute vraisemblance, les notions premières du théorbe. Une longue correspondance à ce sujet, a paru au tome II de *la Musique*

(1) Sans date. Archives générales du Royaume.
(2) Consultez, là-dessus, les lexiques spéciaux.
(3) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 392.
(4) *Id.*, t. II, p. 390.

aux Pays-Bas (1). Son père, Hans Vermeulen, également instrumentiste de l'archiduc, eut à soutenir, en 1632, un long procès contre un certain Paulo Pissini (Piccini?), époux de Marie Robillart (2).

Jacques de Saint-Luc, auteur d'un recueil de pièces pour luth, flûte ou hautbois et basse continue (3), était artésien de naissance, à en juger par une phrase d'un de ses créanciers qui, en 1683, l'avait traduit devant l'Alcade, où ledit créancier soutint, que Saint-Luc le renvoyait toujours avec cette promesse illusoire : « Au jour de demain, je recevray une bonne somme de bien en Arthois... » Effectivement, si c'est le même dont parle Fétis, il aura été d'abord attaché au service de Louis XIV.

On a vu, qu'aux concerts de Dandeleu, à Bruxelles, on se servait, entre autres, d'une sorte de grande guitare, appelée chitarrone. En même temps, on y jouait de l'épinette, de la viole, du luth, du théorbe et de la flûte (4). La guitare ordinaire servait parfois, dans les divertissements de la cour, à soutenir, avec les castagnettes, les pas cadencés des danseurs : « [En 1633] on dansa, au bal de la cour à Bruxelles, disent MM. Henne et Wauters, aux sons de la guitare et des castagnettes (5). » M. Galesloot rapporte, au sujet d'un procès qui se déroula sous le gouvernement du cardinal-infant, que « Romule Tondy, musicien de Son Altesse, fut requis par ladicte dame (la princesse de Hohenzollern), de chanter sur sa guitare un *miserere mei*, pour la divertir, en attendant l'issue du procès (6). »

Quelques années plus tard, à savoir en 1673, l'usage de donner des concerts de voix et d'instruments s'était déjà introduit au palais, comme l'attestent les *Relations vérita-*

(1) De p. 377 à p. 390.
(2) Ce dossier repose aux Archives générales du Royaume.
(3) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 393.
(4) *Id.*, t. I, p. 31.
(5) *Histoire de Bruxelles*, t. II, p. 52.
(6) *Revue trimestrielle*, 1865, t. III, p. 33.

bles, qui, en parlant d'une fête semblable, ajoutent : « Rien n'y manqua, par la belle harmonie et les concerts des instruments et des voix. »

Quant aux instruments à archet, le quatuor de la famille des violons florissait, tant à la chapelle qu'à la cour des gouverneurs généraux, témoin cet extrait emprunté à un registre de la recette générale des finances, de 1675 :

A Jean Peeters, Judocus Sacré et François Perclaes, respectivement musiciens violons du palais, la somme de cincq cent livres dudict pris, comptant des deniers réservez à la disposition pour semblable somme que Sa Majesté leur at accordée en don et *ayuda de costa*, une fois, en considération des occupations extraordinaires qu'ils ont renduz, par ordre de Son Excellence, en diverses églises et festes particulières, selon les lettres patentes en dépeschées le trente-uniesme janvier XVIe septante cincq, par icelles lettres patentes et quictance y servants venus en l'état du mois de febvrier XVI^c septante cinq, xlix fol., cy rendues, la somme de v^c lib.

Sous l'archiduc Albert, la viole de gambe avait en Daniel Norcam, particulièrement attaché au palais de ce prince, un interprête très-estimé (1). Est-il nécessaire de citer les autres instruments qui fonctionnaient à cette cour, comme le cornet, par exemple, représentés par Antoine Chambers, Renaud Dela Bourse, Balthasar Richard, ce dernier, le plus célèbre de tous, et qui a fait déjà l'objet d'un paragraphe spécial (2) ? Tous ces musiciens gardent encore la dénomination de *ménestrels*, dans les états de leur service à la cour. Après, c'est-à-dire au XVIIIe siècle, ils se fondent dans l'ensemble de la symphonie. Nous les y retrouverons bientôt, en les envisageant plus collectivement.

(1) *Papiers d'État et de l'Audience*, n° 1295 (année 1620). La basse de viole régnait alors dans quelques salons, et envahit même plus tard les couvents. A l'abbaye de la Thure, à Soire-sur-Sambre, les dames en jouaient, témoin l'extrait suivant de leur mémorial : « L'an 1702, M. Dequesnes a donné une basse de viole à dame Caroline, sa bonne amie. Il a commencé à l'apprendre à la jouer. Cette basse estoit estimée à dix escus. » Registre n° 24, aux Archives générales du Royaume.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 74 et suiv.

Ce n'est pas que déjà, à l'époque dont il s'agit, ils ne formassent un accord imposant d'instrumentistes et de chanteurs, comme en 1652, où eut lieu l'exécution d'un ensemble magnifique, célébré dans les *Relations véritables*, et formé de vrais « chœurs séparés, » fournis par « les musiciens de la chambre de Son Altesse, » par ceux de la chapelle royale de la cour, et par les artistes les plus habiles de la ville. Mais, à proprement parler, les instruments n'avaient point encore alors le rôle complexe et polyphonique qu'on leur a assigné depuis.

A un centre musical aussi grand, aussi actif que l'était jadis Bruxelles, il a fallu le secours de nombreux facteurs d'instruments. La plupart malheureusement se sont dérobés jusqu'ici à toute recherche, notamment pour les temps antérieurs au XVIIIe siècle. Ceux-ci auront leur place plus loin, dans l'étude que nous ferons de la chapelle musicale sous Henri De Croes. Pour les autres, y aura-t-il jamais moyen de les ressusciter? Tant d'archives précieuses ont disparu sans retour, et avec elles des trésors d'informations sur les luthiers anciens!

C'est par un hasard particulier que les comptes des chartreux de Scheut (Bruxelles) font mention, en 1462, de l'emploi d'un tympanon, sans doute à l'occasion d'une solennité particulière. La peau qui le recouvrait, avait été défoncée, et on crut bon de pourvoir à son renouvellement :

Pro una pelle francene, pro instrumento tympanizando, iiij 1/2 den.

Peut-être s'agit-il ici également de naquaires, dont l'usage devait être assez commun à Bruxelles, vu que, en 1381, un certain Guillaume Croenkene, de la même cité, alla jouer de cet instrument à l'*ommegang* de Termonde :

Willem Croenkene van Bruessele [die] up de akaren speelt, ten voorseide feeste onthouden wesende, ghegheven iij st. IIII gr.

Un siècle plus tard, on l'a vu (1), le comte Devondshire se procure un *scytheraine* à Bruxelles. Enfin, il a été parlé également (2) d'un Laurent Vander Linden, établi, en 1621, à Bruxelles, comme facteur d'instruments de la cour.

Nous allions oublier un certain Jean de Thouraine, cité à l'année 1444, dans les comptes de la recette générale des finances, comme facteur de trompes à Bruxelles (3).

On lit dans un rapport du magistrat de Bruxelles, au sujet d'une requête présentée, en 1763, par la veuve Dulcken : « Nous avons eu, de tout tems, et nous y avons encore des ouvriers en toutes sortes d'instruments (4). » Un basson employé à Ypres, en 1730, venait de Bruxelles (5).

Burney cite un facteur bruxellois, nommé Simon, lequel inventa, en 1757, un mécanisme pour produire les demi-tons sur la harpe (6). « C'est une invention ingénieuse et commode sous plus d'un rapport, ajoute le musicologue anglais; car, en réduisant le nombre des cordes, on améliore le son de celles qui restent, comme il est bien reconnu que moins un instrument est chargé, mieux il résonne. » Simon existait encore à Bruxelles, à l'époque où Burney visita cette ville (1772).

Il y entendit une jeune demoiselle jouer extrêmement bien de la harpe à pédales. Elle était élève de Godecharle, violoniste que Burney suppose à tort être originaire d'Allemagne. La harpe, suivant le même écrivain, était fort en vogue à Bruxelles, parmi les dames. Elle avait 33 cordes, qui, excepté la dernière, donnaient toutes les notes naturelles de l'échelle diatonique; les autres se faisaient avec les pieds.

M. César Snoeck possède un violoncelle de 1731, prove-

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 184, note.
(2) *Id.*, t. II, p. 392.
(3) *Archives des Arts*, etc.
(4) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 201.
(5) *Id.*, t. II, p. 289.
(6) N'est-ce pas une erreur? Nous avons dit que l'inventeur de la harpe à pédales est Hochbrucker. *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 63.

nant des ateliers de Marc Snoeck, luthier de la cour. Le même amateur conserve une guitare à dix cordes, incrustée en nacre, et offrant l'étiquette : « DELANNOY, A BRUXELLES, 1777. » Il a, en outre, des flûtes traversières, des flûtes à bec, des clarinettes d'amour, des hautbois soprani et basses, le tout de la facture des célèbres Rottenbourg.

Voilà tout ce qui nous est parvenu jusqu'en ce moment. Le contingent est mince. Il n'a pu dépendre de nous de le rendre plus ample et plus intéressant.

TERMONDE. — Termonde est bien certainement l'une des villes les plus curieuses à étudier, sous le rapport de la variété et de la magnificence données à l'appareil instrumental qui fonctionnait autrefois à leur *ommegang*. On comprend que ses ménestrels ne suffisaient point à ce déploiement extraordinaire, et qu'il leur fallait l'assistance de ceux des villes voisines. Ce que l'on s'explique moins, c'est que cette part importante donnée à l'élément musical, ait pu se réaliser sur une aussi vaste échelle, et qu'à un jour donné on ait pu réunir, pour la kermesse annuelle, plus de soixante-dix virtuoses, quelques-uns venus à une distance assez considérable. Enfin, les habitants de Termonde, ou le magistrat, qui n'en est que le mandataire, ont dû être des mélomanes exceptionnellement épris de l'art musical, pour consacrer ainsi, tous les ans, une forte somme de leur budget à l'organisation de ces concerts en plein air.

Déjà en 1395, des ménestrels figurent dans la procession, jouant de divers instruments tels que la trompette, le luth, la harpe et les naquaires. On y attachait des pennonceaux aux couleurs de la ville :

Ter feeste van onser dedicatie, ter grooter kerke op St-Jans dach decollatie vorseit, es te wetene dat vele menestreels waren, trompers, akaerspeelders, pipers, up luuten, up harpen spelende, ende menegherander andere mannen, die som ghehaelt waren ende ontboden, ende oec sommighe niet ghehaelt noch ontboden, spelende voer

't sacramente ende elders, in den ommeghanc, daer sy ghesocht ende gheordineert waren; den welken in al ghegheven wierd, den eenen meer den anderen min, xxvj st.

Item, van vele punoenkenen met der poort wapene te verwapene, ghehangen an der ministruels instrumente; daer af betaelt Gillise Den Mol, x den. (1).

Dix ans après, c'est-à-dire au mois d'août 1405, les fêtes de la grande kermesse attirèrent un plus grand nombre de musiciens. Dix-sept compagnies, ou bandes, formant un total de soixante instrumentistes, s'y trouvèrent; et, le soir, avant d'être payés, ils exécutaient encore quelques morceaux à l'hôtel de ville, pendant qu'on les régalait de vin. Les salaires qui leur furent donnés, variaient de quatre à quatorze deniers, monnaie de Flandre. Outre les instruments à vent et à cordes, dont les noms ne sont pas spécifiés, on y remarquait des harpes, des psaltérions et un apportatif (2).

En 1470, la ville paya aux musiciens qui figurèrent à *l'ommegang*, deux livres seize sous de gros, ce qui, dit Wytsman (3), en prenant la moyenne à un sou de gros par tête, fournit un total de cinquante-six instruments :

Achtervolghende doude costumen, zo onthielden dontfangers trompers, pypers en vj claretten van Gend, trompers en pypers van Brussele, van Mechelen ende van meer andere steden ende vele snaerspeelders, cornemuesen ende anders, al tsamen ii lib. xvj st. gr.

Ce nombre s'éleva, en 1477, à soixante et onze ménestrels. On y entendit des trompettes, des cornemuses, des flûtes et des tambours :

vj trompers van Ghendt, xj st. gr. — Den trompers van Bruessele, iij st. vj d. gr. — iiij scalmeyers van Mechelen, vj st. viij d. gr. —

(1) Léon de Burbure, *Aperçu sur l'ancienne corporation des musiciens instrumentistes d'Anvers*, etc., p. 7.
(2) Id., *ibid.*
(3) *Anciens airs et chansons populaires de Termonde*, p. 8.

ij pipers van Antwerpen, iij st., iij d. — iij pipers van Aelst, iiij s. — iiij trompers van Gent, ghenaemt Zoen Ghys, Joos Ghys, Aert De Keysere ende Jan Vande Voorde, v s. — Een tromper gehenaemd Van Meere zone xiiij gr. — ij trompers vande Serckene waert, ij st. vj d. — Hanneke Duerman, piper, vj gr. — Gillis de Schaelmeyere, piper (1) iiij gr. — Rombout Amelrecx, viij gr. — Hier quamen xxviij moezelpipers, elken moezelpiper ij gr... iiij s. viij d. — xvj fluyten en tambours, elke eenen gr... xvj gr.

Vingt-huit cornemuses! Nous présumons qu'aucune ville de Flandre n'a donné le spectacle d'une pareille réunion d'instruments de ce genre. Ailleurs, comme à Bruges, par exemple, on préférait l'éclat des trompettes. Ici, on recherche surtout les instruments doucereux. Remarquons que pas un seul instrument à cordes n'est employé. Et pourtant, comme nous l'avons constaté, on l'affectionnait pour les processions du Sacrement, dans les villes adjacentes à la mer, telle que Furnes! Le mot *piper* est accouplé, cette fois, au terme de *moesel*, ce qui fait, nous le répétons, une nouvelle variante à inscrire et une nouvelle difficulté à résoudre.

Ajoutons, toutefois, qu'il n'y a guère à traduire cet exemple en règle générale, et qu'en 1522, le nombre de trompettes surpassa de beaucoup celui des cornemuses. Ce dernier instrument prend, dans les comptes communaux de l'année précitée, une dénomination nouvelle, qui s'est répétée obstinément, à quelques rares exceptions près, dans les registres suivants. Ce terme est *quene*.

Nous nous souvenons, à ce sujet, d'un chapitre très-intéressant que consacre M. Oscar Comettant, dans son volume : *la Musique et les musiciens* (2), à un instrument du même nom dont on se sert encore actuellement au Pérou. Voici, entre autres, la description que le musicologue en fait :

(1) Remarquez ce Gilles *de Schaelmeyere, piper;* puis encore les *moezelpipers*, deux nouvelles variantes à mettre en ligne de compte, dans l'étude du terme *pipers*.

(2) Page 578.

La quena est une sorte de flûte faite d'un roseau qu'on ne trouve, je crois, que dans la région appelée Sierra, au sud de la république péruvienne. Sa longueur varie suivant le caprice de l'exécutant; toutefois, s'il en est de neuf à dix pouces, la plupart mesurent un pied et demi de long et deux tiers de pouce de diamètre; ouverte à ses deux orifices, son embouchure est analogue à celle de nos clarinettes. Point de clefs à la quena, qui, probablement, n'en fut jamais pourvue. Cinq trous sur la ligne de l'embouchure, plus une petite ouverture sur le côté, permettent seuls aux musiciens une variété très-limitée de sons échelonnés chromatiquement.

Si incomplet et si défectueux que paraisse ce monotone roseau, il n'en a pas moins rempli de charme et d'émotions diverses une suite de générations d'hommes. Pour eux, le son voilé de la quena n'était peut-être pas le sympathique agent de certains appétits et de certaines passions, il était le reflet par excellence de l'archétype du beau (1).

L'auteur s'étend ensuite longuement sur la quena et sur les airs qui lui sont propres. Cet instrument et ces chants, selon lui, exercent sur les Indiens une influence qui touche à l'extrême limite de l'effet musical et va jusqu'à l'extase. Le son plaintif de la quena fait éclater en sanglots l'exécutant lui-même, qui se voit obligé d'interrompre son chant...

Il y a ici, à la fois, croyons-nous, analogie de nom, à la voyelle finale près, et analogie de forme et de son, avec la *quene* flamande. Les chalumeaux de la cornemuse, en effet, n'étaient que de simples roseaux percés de trous, avant de constituer, comme aujourd'hui, une sorte de petit hautbois, totalement en désuétude dans les pays où l'art musical est assidûment cultivé. Le son en était plaintif, et, selon toute apparence, le verbe *kwijnen*, languir, d'où *kwijne*, *quene*, a donné lieu à la dénomination que portait, en

(1) Lors de l'inauguration de la station du Midi, à Bruxelles, M. Oscar Comettant vint nous voir, et appela notre attention sur le chapitre de son livre relatif à la quena péruvienne. Nous lui démontrâmes alors l'analogie que cet instrument avait avec notre instrument flamand, et nous lui soumîmes, à ce sujet, plusieurs extraits des comptes de Termonde et divers passages d'auteurs anciens. Il en fut vivement frappé. Nous ignorons si depuis il a tiré parti de notre rapprochement. Les lignes précédentes pourront lui servir de point de départ.

quelques parties du pays flamand, l'instrument en question.

Moesel, *moeselpijpe*, était le nom générique, comme l'était, en Angleterre, *bag-pipe*, *irishpipe*. Mais, de même qu'en France, le terme d'*estive* s'appliquait, à partir du XIVe siècle, à une sorte de cornemuse fort à la mode aux XIIIe et XIVe siècles; de même, notre *quene* aura pu signifier — comme on le verra — une espèce particulière de cornemuse, une musette peut-être, qui, on le sait, n'est qu'un diminutif du grand instrument (1). La *quene* était encore connue en Brabant, au XVIe siècle, témoin ce vers de Houwaert, emprunté au IIIe livre de son *Handel der Amoureusheyt* :

> Het zijn reyn Hertekens vreuchdelijk gaende
> Voor 't veynsterken huns Liefs secret in muyten
> Met herpen, met luyten, met quenen, met fluyten
> Om de Liefste uyt haer slaep t'ontweckene.

Notons-le, en passant: la *quene* sert ici, avec la harpe, le luth et la flûte, d'instrument de sérénade, que manie ou fait manier un amoureux à la fenêtre de sa belle, en lui disant son *Avondlied*. Nous saurons bientôt que son rôle, à Termonde, était de vibrer devant les principaux personnages et objets étalés à la procession : le géant, le cheval Bayard, le Sacrement, etc.

Kilian traduit *quene*, qu'il dit propre à la Flandre, par *moesel*, *tibia utricularis*, ce dernier terme étant aussi employé, selon lui, pour *ruysch-pijpe*, *sack-pijpe*, d'où *utricularius*, *ascaules*, *ruysch-pijper*.

En 1519, les comptes communaux désignent sommairement les musiciens qui participèrent à la procession termondaise, à savoir des trompettes, des « *scalmeyers* en andere *pypers*, » de Gand, de Bruxelles, d'Alost, de Stekene, de Moerbeke, etc.

Les deux dernières localités sont de simples villages,

(1) Impossible de songer à faire dériver la *quene* des *quénes*, peuples principaux de la Finlande, aux Xe, XIe et XIIe siècles.

que l'on verra encore participer à l'*ommegang* de 1522, où soixante-neuf musiciens viennent rehausser l'éclat de cette fête tant civile que religieuse. Leurs noms sont consignés dans les registres de la cité. On pourra se convaincre, par l'extrait que nous en donnons, de la justesse de notre remarque de tantôt, relative à la distinction que comportent les mots de *moesel* et de *quene*. Ici, cette distinction est tout à fait patente : « Andere speelieden, als mouselen, quenen, trommeslagers, velen en tambouryns. » L'extrait en entier n'est pas moins curieux à consulter, au point de vue de l'élucidation de la question des *pipers*, lesquels sont visiblement confondus, comme étant leurs synonymes, avec les *scalmeyers* :

Achtervolgens der ouden costumen, so quamen hier ten ommeganghe diversche trompers en scalmeyers, ende andere pipers van Ghendt ende Bruessele, also hier naer volghen sal :

Speelieden van Ghendt : Joos Soeren, Clays de Tolleneire, Lieven De Vos, Joorys Soetinc, de viere lieden hebbende elke iii s., comt xij s. gr.

Speelieden van Mechelen : Adriaen Cools, Cornelis Mathys, Anthonys van K..., en Robbrecht Vanden Broucke, de viere elcken iij s., comt xij s. gr.

Speelieden van Antwerpen : Jan Conyn, Gillis Conyn, France Conyn, elcken iij s., ix s. gr.

Speelieden van Aelst : Laurens Vanden Houte, Joos Vanden Houte, Pauwels Van Halsberghe, elcken xx gr., compt v s.

Trompetters van Moerbeke : Gillis Willems, Gillis Willems fs Pieters, Pieter Willems, Gillys Willems fs Pieters, elcken xx gr., compt vj s. viij d.

Trompetters van Ghendt : Jean De Vos, Vincent De Keysere, Heyndric Diericx, elcken xx gr.

Trompetters van Werveke : Daniel Lammens, Andries Lammens, Mieux De Meuleneere, Michel Van Werveke, elken xx gr., vj s. viij d.

Trompetters van Stekene : Mathijs Dalsgart, Pieter Van den Velde, Andries Van den Velde, Gillys Mey, Willem Thybaert, ... Vander Meersche, overhem vj, comt elcken xx gr., x s. gr.

Trompetters van Gendt : Melchior De Brouwere, Lyon Ghys. Joorys Denys, Lieven Van den Houte, Boudwin De Keysere ; deze v quamen op den kermisdag, daer om elken maer xvi gr., comt vj s. viij d.

Andere speelieden, als mouselen, quenen, trommelslagers, velen

en de tambouryns: Rogier De Wilde, met eene quene, die speelde voor den Reuse, iiij gr.; Jacob De Wilde, met een quene voor 't ros Beyaert, vj gr.; Jan Sas, die speelde voor den hellewaghen met een quene, vj gr.

Bouwen Van der Eertbrugghe, Jacob Boccaert, Joos Scoutheeten, Joos De Blauwere, Jan Pieron, Govaert Sterrinc, Gillis Pieters, Joos Van Waterschilt, Jan De Pau, Michel Maes, Zanken Van Aelst, Berthel Cooreman, Joos Van den Doore, Willem Tabouryn, Jan Maes, Gheert Maes, Cornelis Sterrinc, Willem De Leghe, Cornelis Meskens, Jan Betten, dese xxj personen elken ij gr., compt iij s. vj d.

La distinction, signalée plus haut, entre *mosel* et *quene*, se maintient plus tard, notamment à partir de 1551, où apparaissent en même temps des trompettes de Grimmingen et de Steenhuyse. Une autre distinction est faite entre *violen* et *velen*, violons et violes, et conservée postérieurement. Mentionnons, en 1557, le concours de trompettes de Stekene et d'Ertvelde, en 1559, en la présence de virtuoses semblables venus de Lippeloo.

Il semble, en 1568, que le clergé de Termonde, d'accord avec le magistrat, ait tenu, vu la gravité des événements politico-religieux qui se déroulaient aux Pays-Bas : « midts desen troublen tyt, » à entourer la procession d'une solennité toute particulière. Gand, Anvers, Bruxelles, Alost, y apportent de nouveau un contingent respectable de virtuoses de tout genre :

Betaelt Cornelis Van den Wynckele, Joos Alaert, Lievin Zagherman ende Jan Nattevelt, scalmeyers van Ghendt, elc v s. gr., compt naer oude costuyme xx s. gr.

Betaelt Augustyn van Padua, Charles Bauduwyn ende zyne huysvrauwe met haerlieder zone, scalmeyers der stadt van Antworpen, de iij elcx iij st. iiij d., ende den jonghen xij d. gr., tsamen xj s. gr.

Betaelt Jan ende Pieter Bert, violons der stadt van Bruessele, elck xij gr., compt ij s. gr.

Betaelt Godt Wants, Franchois De Jonghe, Pieter Diericx, violons ende fluyten van Antworpen, elcken xij gr., compt iij st. gr.

Betaelt Jooris Van Poucke, Hecthor Hendericx, Joos De Cuysere ende Gillis De Zomere, tromslaghers ende pypers van Ghendt, elck xij gr., compt iiij s. gr.

Betaelt Pieter Ruhont, Pieter Huyghe ende Michiel De Meyere, violons van Bruessele, elck xij gr., compt iij s. gr.

Betaelt Nicolaes Cassaert, Jacob Coort, Andries Liefghetal, Andries Raes, Gillis Calebolle ende Joos Ruvoet, tromslaghers ende pypers van Ghendt, die voor de gulde van St-Andries speelden; elck xij d. gr., compt vj s. gr.

Betaelt Jan Jaspars, Laureys Ghybe, ende Cornelis De Vriesse, tromslaghers ende pypers van Mechelen, elcken xij d., compt iij s. gr.

Betaelt Jan Van Pelte, Lievin Rattebel, Jan Matthys ende Lievin Van den Wynckele, scalmeyers der stadt van Ghendt, elcken vj s gr., compt xx s. gr.

Betaelt Pieter Bonte, Jan Bonte, Pieter Vander Steene ende Joos De Schoemaeckere, erpen ende violen van Bruessele, elcken xij d. gr., compt iiij s. gr.

Betaelt Pieter Beyaert, Jacob Van Hecke ende Willem Zuerhooft, tromslaghers ende pyperen van Andtwerpen, elcken xij d., compt iij s. gr.

Betaelt Crackeel ende Effenop, beede tromslaghers ende pypers van Aelst, elck xij d., compt ij s. gr.

Betaelt Merten Raes, Jaspar Houwandt, Nellen Nouts ende Adriaen Wichghers, tromslaghers van Andtwerpen, elck xij d., compt iiij s. gr.

Betaelt Pieter Vander Meere met zijnen zone, Luc Haumes, ende Jacop Denys, scalmeyers deser stede van Dendermonde, elck xvj d. naer oude costuyme, v st. iiij d. gr.

Betaelt, ten zelven daghe, diverssche pypers, tromslaghers, quenen, fluyten, muyselaers, velen ende andere constenaers, die in den ommeganck met groetten nombre ghespeelt hebben, zom iiij, vj ende viij den. gr. elck naer huerlieder qualiteit, distancie van huerlieder domicilie ende habitatie, beloopende tsamen xxxj st. vj d. gr.

En 1569, il n'y a que la répétition de ce qui précède, sauf certaines variantes, où l'on remarquera quelques communes flamandes nouvelles, ainsi qu'un instrumentiste de Breda :

Betaelt Pieter De Poorter, Laureys Steenhouts ende Andries Bogaerts, trompetters van Gheertsberghe, elc. I st.

Betaelt Jan Van Eede, moeselerre van Zele, IX den.

Betaelt Martin Raes, tromslagher van Antwerpen en Gooris de Pyper van Breda, tsamen xij s. gr.

Betaelt Wwe Vander Meere, tromslaghere van Opdorp, ende Claes De Hondt, pyper van Opdorp, t'samen xij s. gr.

Betaelt Pieter Coene ende Willem De Maerscal, ruyspypers van Lee, tsamen xij s. gr.

Betaelt Martin Van Rossem, quene van Berleere, vj s. gr.

Rien en 1570 et en 1571. En 1572, les *scalmeyers* de Gand s'offrent pour les solennités accoutumées. Mais le magistrat les congédie, *mits den troublen tyt*, en leur donnant quelques sous pour le voyage accompli.

Sous Albert et Isabelle, l'engouement pour les exhibitions instrumentales semble ne vouloir plus reprendre. A peine trouvons-nous, en 1615, les deux postes suivants, noyés dans le chapitre des gages et dans celui des faits divers :

De speellieden deser stede, ter cause dat zy, naer oude costume, spelen ter vercierynghe van de processie ende ommeganck, voor het beelt van Onse L. Vrauwe, ij ℔ gr.

Betaelt aen Hieremias de Halicourt ende ander scalmeyers, ter causen dat zy met heurlieder instrumenten ghespeelt hebben in den ommeganck, ende oock ghedient de drye cameren van rethorycke int verthoonen van huurlieder tonneel spelen, per ordonnantie ende quictance, iij lib. gr.

Il résulte du dernier extrait, que les ménestrels participaient aux représentations dramatiques des trois sociétés de rhétorique de la localité : la *Leeuwercke*, les *Rosieren* et *Saint-Roch*. En 1615, peut-être même avant, on célèbre, par un banquet fraternel, la fête de Sainte-Cécile, dont nous n'avions trouvé les traces qu'à partir de 1650 (1) :

Betaelt aen den sangmeester ende zanghers van de hooftkerke, dat heurlieden tot helpen van heurlieder maeltijt op Ste Cecilias dach, huerlieder patronesse, par ordonnance, xxx s. gr.

On peut voir, dans l'opuscule précité de Wytsman, diverses fêtes termondaises, où indubitablement le concours des ménestrels aura été réclamé, jusqu'à l'époque de leur suppression collective par les Français.

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 133. L'organiste de Notre-Dame était alors un chanoine, Jean Vander Meere, qui occupait ces fonctions « van ouden tyden. » Le carillonneur se nommait Jean Denys.

ANVERS. — Les ménestrels d'Anvers auront été réunis en gilde, comme partout ailleurs, vers le milieu du XIVe siècle (1). Certes, cette organisation primitive a dû être bien imparfaite. Elle pouvait consister, tout au plus, en une sorte de compromis entre tous les instrumentistes de la cité, pour la régularisation de leur profession commune, soit sous le rapport de la capacité à exiger des membres, soit sous celui de la rémunération à établir, afin d'éviter toute concurrence déloyale, soit enfin au point de vue de la moralité, en présence des désordres dont se rendaient coupables les ménestrels nomades, et de la mauvaise réputation qui en rejaillissait sur les ménestrels plus rangés des cités.

Le culte d'un patron spécial, la célébration de quelques services religieux en son honneur, la perception des droits d'obit, en auront constitué la base principale.

M. Léon De Burbure, dans une notice intéressante déjà citée (2), après avoir établi, d'après des preuves très-concluantes, l'existence à Anvers de la corporation de Saint-Job et de Sainte-Madeleine — corporation vraisemblablement formée de deux gildes différentes — au commencement du XVIe siècle, ajoute que « probablement elle est plus ancienne. » Pour nous, cette antériorité d'organisation est plus que probable : elle est presque certaine. Le règlement de 1676, ne parle-t-il pas d'ailleurs d'ordonnances très-anciennes, « van alle oude tyden? »

Les plus vieux statuts que l'on ait conservés, ne remontent qu'au 6 septembre 1535. Il y est dit, que trente ans auparavant, la gilde faisait célébrer des services à un des autels de l'église de Saint-Jacques. Cela nous reporte en 1505. Plus tard, elle eut son autel particulier et sa chapelle spéciale. On admire encore, dans sa chapelle, en ladite église, plusieurs tableaux peints pour elle par Otto Venius,

(1) On en trouve cités, dès le début du susdit siècle.

(2) *Aperçu sur l'ancienne corporation des musiciens instrumentistes d'Anvers*, page 9.

ainsi qu'un superbe autel de marbre, orné de trophées d'instruments et érigé en 1646. Le nouveau vitrail, dit M. De Burbure, n'a fait que remplacer une verrière du XVIIe siècle, dont la partie supérieure représentait saint Job assis sur le fumier et conversant avec ses amis (1).

Un règlement du 31 janvier 1519 (n° 82) est invoqué par celui de l'année 1535. Malheureusement le texte n'en est pas parvenu jusqu'à nous. Les amendes qui y étaient stipulées, se soldaient avec peine, les doyens n'étant institués que par le choix des confrères, et n'ayant conséquemment aucun pouvoir légal pour faire respecter leurs arrêts. De là la nécessité de recourir à la protection de l'autorité communale, vis-à-vis de laquelle la gilde s'engagea, en 1535, à agréer à l'avenir, pour ses doyens, les deux confrères que le magistrat désignerait annuellement parmi les quatre candidats, choisis et présentés par la corporation. Pour sauvegarder les intérêts des plaignants, on stipula, en outre, qu'en cas d'opposition de leur part, ils pourraient faire juger à nouveau le différend par le magistrat lui-même, moyennant caution ou consignation préalable de la somme réclamée par les doyens. Le magistrat, alors, jugerait sans appel (2).

De nouveaux différends ayant surgi, tant par l'interprétation des termes mêmes du règlement de 1518, que par la fixation de la valeur des monnaies hors d'usage, le magistrat déclara qu'une révision et une refonte de toutes les ordonnances était devenue indispensable. Le règlement général qui en résulta porte la date du 23 décembre 1555. En voici le contenu, d'après la traduction sommaire qu'a faite du texte flamand M. De Burbure (3) :

Comme il arrive que, sans être bourgeois d'Anvers ni membres de la gilde, des musiciens incapables s'enhardissent à jouer des instruments et font payer chèrement leurs

(1) Notice précitée, p. 10.
(2) Id., p. 11.
(3) Id., p. 12 à 16.

services, au grand détriment et déshonneur de la corporation, le magistrat d'Anvers a résolu de réformer, ainsi qu'il suit, les anciennes ordonnances de cette gilde :

Nul n'y sera admis, s'il n'est d'abord bourgeois. Les doyens qui l'auront reçu quand même, payeront une amende de douze sous. — Tout candidat doit faire convenablement preuve de talent, et payer un droit d'entrée de trois florins. — Nul ne sera admis à prendre part, avec son instrument, à des fêtes quelconques, sans devenir bourgeois et membre de la gilde, sous peine de confiscation dudit instrument et d'une amende d'un réal d'or, pour chaque instrument dont il se sera servi. Il sera dérogé à cet article pendant les deux grandes foires. Les musiciens étrangers, avant de se fixer à Anvers, pourront exercer leur profession durant deux mois au plus, après quoi ils devront se faire admettre dans la bourgeoisie et dans la gilde, sous peine des amendes et des confiscations susdites. — Aucun confrère ne pourra prendre d'engagement pour participer à diverses fêtes à la fois. Il sera tenu de remplir son engagement en personne, avec ou sans sa compagnie. Toutefois, chaque confrère, affilié à une bande, sera autorisé d'accepter, comme tel, autant d'engagements qu'il pourra en faire remplir par ses associés et par ses élèves. Toute bande doit être suffisamment nombreuse et exclusivement formée de membres de la gilde. Le chef de la bande payera à ses compagnons la somme entière qu'il aura reçue, sous peine de perdre la part à laquelle il a droit (1). — Pour chaque participation à une fête quelconque, le confrère payera un demi-sou à la gilde. — Les membres de la gilde ne taxeront pas trop haut les personnes qui les auront appelés. En cas de difficultés, le magistrat interviendra. — Si l'en-

(1) En Angleterre, des fraudes de ce genre se pratiquaient sur une assez vaste échelle. John Banister, entre autres, ayant reçu, en 1667, la somme de 600 livres, pour services extraordinaires de la bande des violonistes du roi, en garda, à ce qu'attestent des documents officiels, la plus grande partie. *State papers*, Charles II, p. 593.

gagement contracté n'est pas tenu, la personne au service de laquelle le confrère aurait dû se mettre, prendra, aux frais de celui-ci, un autre instrumentiste, outre que le délinquant payera une amende équivalent au taux de l'engagement. -- Nul confrère ne pourra instruire un élève qui se destine à la profession de musicien, avant d'avoir payé douze sous au profit de l'autel de Saint-Job, sous peine d'avoir à payer, comme amende, ladite somme. — Un élève, enseigné ainsi, pendant deux ans, devra immédiatement se faire recevoir dans la corporation, sous peine d'une amende de deux florins et de l'interdiction de jouer. — Aucun confrère n'acceptera à la fois, et pour deux ans seulement, plus d'un élève, et celui-ci devra, par l'intervention de son maître, être inscrit dans le registre de la gilde, sous peine d'un réal d'or. — Tout confrère appelé à comparaître devant les chefs de la gilde, pour avoir transgressé un de ces derniers articles, devra, sans aucune observation, payer ladite amende d'un réal d'or, sous peine, s'il s'y refusait, d'être condamné au double. — Si l'un d'eux prétend avoir été injustement puni, il pourra, après avoir versé le montant de l'amende infligée, en appeler au magistrat, qui, après avoir entendu les deux parties, prononcera en dernier ressort. — Tout membre qui injurie et diffame son confrère, payera une amende de deux florins. — Enfin, tant que le présent règlement restera en vigueur, les confrères, au nombre de quatre, figureront dans les principaux *ommegangen* et dans les processions générales d'Anvers, en jouant chacun leur partie voulue. Ils seront choisis, à cet effet, par les chefs de la gilde, et ceux qui tenteraient de se soustraire à cette obligation, encourraient une amende d'un réal d'or. Les confrères participeront également aux séances des trois chambres de rhétorique de cette ville, soit à la fête annuelle de celle-ci, soit aux représentations qui se donneront devant l'hôtel de ville, dans le local des chambres mêmes

ou sur des chars (1), le tout sans réclamer, de ce chef, aucun salaire. — Le magistrat d'Anvers se réserve de modifier la présente ordonnance, quand il le jugera convenable. Fait, etc., le 23 décembre 1555.

Divers musiciens étrangers se firent immédiatement inscrire dans les registres de la bourgeoisie d'Anvers et dans ceux de la gilde de Saint-Job. Ils tenaient surtout à participer à l'entrée solennelle de Philippe II, à Anvers, et aux fêtes qui marqueraient le séjour du roi, en cette ville, et le chapitre de la Toison d'or qu'il allait y réunir. Ils arrivaient notamment de Tournai, de Bruges, de Dorenweert (Gueldre), de Maestricht, de Lille, de Bois-le-Duc, de Diest, de Bréda, de Cambrai, de Tirlemont, de Mons, de Venise et de Padoue.

Le goût de la danse, que les instrumentistes de Saint-Job entretenaient à Anvers, dans des réunions très-fréquentées, détournait, paraît-il, beaucoup de personnes des offices religieux, au point que les doyens de la gilde, devenus inquiets au sujet de cette jeunesse qui se divertissait si passionnément à ces exercices chorégraphiques, surtout les dimanches, demandèrent, le 14 avril 1564, aux confrères qui tenaient ces réunions, qu'ils signassent, au nombre de vingt, l'engagement de ne plus ouvrir leurs salles aux dix-sept fêtes principales de l'année. L'engagement fut pris; ils promirent même de ne plus tenir de séances, aux autres jours de fête, qu'après l'heure du midi.

Pendant les troubles des années suivantes, cette convention tomba en désuétude, si bien qu'en 1589, le magistrat crut devoir intervenir énergiquement. Un véritable horaire leur fut alors prescrit.

En 1560, 1605 et 1651, l'ordonnance de 1555 fut révisée

(1) Cette clause, dit M. De Burbure, disparaît dans les règlements postérieurs, dont le premier en date est de 1560. Les événements politiques peuvent avoir donné lieu à cette suppression. Il n'est pas moins utile de prendre acte du fait, pour le rattacher à l'histoire des représentations dramatiques anversoises, auxquelles la musique a pris une part quelconque. Voy. au t. III de ces recherches.

par le magistrat. Vingt-cinq ans plus tard, en 1676, ses stipulations furent de nouveau modifiées et rendues plus explicites. Les innovations portent, entre autres, sur l'examen à passer par les récipiendaires. Les doyens, après avoir entièrement démonté l'instrument qui devait servir à l'épreuve, le remettaient au candidat, qui devait immédiatement le rendre apte à fonctionner, en parfait accord, avec d'autres instruments. Puis, le candidat était tenu de jouer quelques airs de danse. Enfin, il devait jouer correctement sa partie dans trois motets ou autres morceaux.

D'autres articles offrent un intérêt non moins grand, soit pour les mœurs locales des instrumentistes, soit pour l'étude attentive des modifications que l'organisation de la gilde a nécessitées au bout d'un siècle, modifications qui nous initient en quelque sorte aux premiers symptômes de décadence qui s'y manifestèrent, avant sa suppression définitive, en novembre 1795, c'est-à-dire à l'invasion des Français. Cette décadence se révèle au nombre considérable de prescriptions de tout nature, que le magistrat d'Anvers, d'accord avec les chef de la corporation, se crut obligé de faire. Il n'y a que dix-huit articles dans l'ordonnance de 1555. Le règlement de 1676 en comporte trente-huit.

C'est ce qui nous engage à traduire intégralement le texte de ce règlement, pour le rendre non-seulement intelligible, mais accessible à ceux qui désireraient le consulter, car il a paru, en rédaction flamande, dans une brochure qui n'a point été livrée au commerce (1).

Les chefs de Saint-Job et de Sainte-Marie-Madeleine, ayant été, dès les temps les plus anciens, pourvus d'ordonnances, dont quelques-unes restent inexécutées, soit par des usages qui les contrarient, soit par l'impossibilité d'appliquer les amendes d'après les monnaies tombées en désuétude, le magistrat d'Anvers a jugé opportun de re-

(1) Voy. VANDE CASTEELE, *Préludes historiques*, etc., p. 57, annexe D.

nouveler et d'amplifier certains de ses articles, comme suit :

Celui qui, de ses instruments (dont on excepte le clavecin et certains autres inusités) joue pour salaire, soit pour apprendre à danser (1), soit pour enseigner lesdits instruments, devra se faire membre de la gilde et en observer les règlements. — Les chefs ne pourront y recevoir personne, sinon après avoir constaté sa qualité de bourgeois, sous peine d'avoir à payer le droit de bourgeoisie. — Tout récipiendaire payera, à son entrée, vingt-quatre florins, hormis les fils des maîtres francs, qui n'auront à acquitter que la moitié de la somme. — Les apprentis payeront, pour droit d'inscription, deux florins huit sous, les fils des maîtres francs, la moitié seulement. — Avant son affranchissement, le récipiendaire aura à donner un repas convenable, ou, à ce défaut, douze florins, les fils des maîtres comme les autres. — Avant sa réception, le candidat sera soumis à une épreuve. Ses instruments étant accordés, il les donnera aux chefs de la gilde, pour qu'ils les désaccordent, et il sera tenu de les remettre au ton voulu, pour pouvoir en jouer correctement avec d'autres compagnons. D'abord il exécutera quelques danses communes, puis il jouera sa partie dans trois motets ou autres pièces musicales. Au cas où il ne s'acquitterait pas de cette tâche avec toute l'habileté réclamée, son admission ne pourra avoir lieu. — Quiconque se permet d'apprendre à danser pour salaire, à l'aide de certains instruments, ou de jouer aux banquets ou aux fêtes, sans être bourgeois ou maître franc, aura, outre la confiscation de son instrument, à payer, pour chaque contravention, douze florins. — La même amende et la même confiscation auront lieu, si les maîtres ou les apprentis de la gilde se servent, pour remplir leurs engagements, de personnes non affranchies, ou aident

(1) Il n'est point question de l'enseignement de la danse dans le règlement de 1555, à en juger, du moins, d'après la traduction que nous avons résumée.

celles-ci à jouer dans les fêtes. — Il est permis, par exception, aux joueurs étrangers de jouer pendant les deux foires annuelles, pourvu qu'ils ne se mêlent point aux autres ménestrels francs, sous la peine indiquée à l'article 7. — Tout ménestrel ou maître de danse étranger ou forain, voulant prendre domicile à Anvers, pourra jouer ou apprendre à danser en dehors des foires annuelles, pendant six semaines, terme qu'il ne lui sera point permis de dépasser sans être tenu de devenir bourgeois ou membre de Saint-Job. — Après deux ans révolus, chaque confrère devra se borner à n'enseigner qu'un seul élève, sous peine de six florins, et s'il en possède deux, il devra en quitter un, sous peine de trois florins à chaque contravention. — Tout confrère prenant à sa charge, avec ou sans entretien, un élève qui se destine à la profession de maître instrumentiste ou danseur, sera tenu de le faire inscrire au registre de la gilde, et de payer à cet effet, un florin quatre sous, sous peine d'une amende de trois florins pour chaque contravention. — L'apprentissage devra durer deux ans, au bout desquels l'élève pourra jouer, en présence de son maître, avec autant de liberté que ses confrères, sous peine de trois florins à charge du maître, si l'apprenti joue sans son intermédiaire, et de la confiscation du salaire gagné ainsi par l'apprenti. — Les deux ans révolus, si l'élève veut gagner sa vie à jouer ou à apprendre à danser, il en aura la faculté, en se conformant aux articles ci-dessus, relatifs à l'épreuve exigée.— Chaque maître, en agréant un élève, devra s'enquérir si celui-ci compte se vouer exclusivement à la profession de ménestrel, et transmettre la réponse aux chefs de la corporation, sous peine de six florins. — Au cas où le maître affirme le fait sous serment, on prendra acte de cette déclaration, et si, après, l'élève ne se contente pas de sa profession, il ne sera pas reçu dans la gilde, à moins qu'il ne recommence son apprentissage, sous un autre maître de la confrérie. — Tous les membres francs pourront former une bande ou com-

pagnie à volonté, sans toutefois dépasser le nombre de six membres, sous peine de six florins pour chaque membre qui en fait partie. Les élèves qui auront joué plus de six fois dans une fête avec leurs maîtres, seront considérés comme dépassant le nombre exigé pour la compagnie. — A la demande des chefs, chaque membre de la gilde sera tenu de déclarer, sous serment, s'il fait partie d'une bande, et, le cas échéant, il aura à désigner toutes les personnes qui la composent ainsi que le terme de leur convention, sous peine de six florins. — La bande formée de confrères sera respectée au point que si l'un d'eux accepte un service entier, ceux qui, lors de l'engagement, sont sans emploi, devront envisager comme valide l'engagement pris et le remplir avec les compagnons de la bande non mêlée à d'autres, de façon que les confrères sans occupation soient en nombre suffisant pour s'acquitter de leur mission, sous peine de six florins. — Celui qui a commencé à jouer à une noce, devra continuer le service avec les mêmes compagnons, sous peine de six florins, à payer par chaque confrère qui aura abandonné ou fait abandonner ledit service, à moins qu'il n'en ait été décidé ainsi de la part de celui qui a réclamé le service, et, en ce cas, pareilles conventions seront observées. — A toutes les fêtes, les instruments dont on fera emploi ne pourront, en la même séance, être remplacés par d'autres instruments, sous la peine précitée. — Le confrère qui aura accepté un service, sera tenu à donner à ses auxiliaires une rémunération identique à la sienne, sous la peine prémentionnée et avec la confiscation de ce qu'il aura pu gagner. — Le service se fera en personne, et le remplacement ne sera toléré que pour la bande restante, sous peine de six florins. — Celui qui dessert un service accepté par un autre, engagé ailleurs, encourra une amende de six florins. — Chaque membre, soupçonné à ce sujet, aura à se justifier sous la foi du serment, sous peine d'être envisagé comme contrevenant et de payer six florins. — Tout membre est assujetti à une

rétribution annuelle de douze sous, à acquitter, pendant le carême, en la demeure du doyen en chef, sous peine d'encourir une rétribution double, s'il dépasse le terme fixé, et d'être exécuté, à ce sujet, après la condamnation du chef-homme. — Les confrères devront se montrer raisonnables, quant au salaire à réclamer, et, en cas de contestations à cet égard, ils devront accepter l'arbitrage de l'*hooftman*. — Toute convention passée devra recevoir son exécution, sous peine d'avoir à la charge ceux des confrères dont on aura agréé le service, et d'avoir à payer, outre six florins d'amende, le salaire qu'il aura reçu ailleurs. — Si un confrère signale une contravention au règlement, l'amende qu'on infligera sera perçue à une séance spéciale de l'*hooftman* tenue aux frais du contrevenant, et, à la comparution de celui-ci, le chef-homme déboursera l'amende. — Les confrères et leurs élèves auront à comparaître en tous temps et à l'heure prescrite, quand ils en seront requis, sous peine de six sous pour la première absence, de douze sous pour la deuxième, et arbitrairement pour le reste.—Les suppôts de la gilde devront assister tous les ans à la messe de Saint-Job, et se rendre à l'offrande avec les chefs-hommes, les doyens et les anciens, *oudermans*, chacun par rang d'âge, sous peine de six sous, à moins d'une permission spéciale. — Quiconque injurie les chefs, critique les ordonnances et priviléges, parle ou agit déshonnêtement, sera passible d'une amende de six florins, outre la correction arbitraire qui lui sera infligée par le magistrat. — Toutes les discussions surgies au sujet de la gilde, seront résolues par le chef-homme, d'après l'autorisation qu'il en a reçue, le 6 juin 1658. — En cas de disputes irritantes, le jugement ne sera prononcé par le chef-homme qu'après un versement préalable de six sous, lesquels seront restitués à celui qui aura reçu une décision favorable. — Les doyens, vers la fête de Saint-Job, auront à présenter par écrit trois candidats capables pour la nomination d'un nouveau doyen. Celui-ci, la première année,

sera sous-doyen, la seconde, doyen en chef. Il aura, comme assistant, un ancien, également choisi par eux. — Les confrères qui engageront un maître non franc pour apprendre à leurs enfants ou à leurs domestiques la danse, le violon, la basse et d'autres instruments de ce genre, encourront une amende de six florins. — Ceux qui voudront jouir de la franchise de la gilde, devront prêter le serment habituel, entre les mains du chef-homme et des doyens. Quant aux ordonnances précédentes, non contraires à celle-ci, elles continueront à rester en pleine vigueur.

Ainsi fait, etc., le 27 juillet 1676.

On trouva encore à éluder des dispositions si minutieusement prescrites. En effet, il n'y est guère question que de noces, de bals, de festins et de fêtes toutes profanes. Les cérémonies religieuses y sont omises. C'en fut assez pour déterminer de nombreux ménestrels, non inscrits dans la gilde de Saint-Job, à diriger de ce côté leurs entreprises. Le magistrat s'en émut, et, le 4 juillet 1718, il fit proclamer la défense formelle à tout instrumentiste, non investi de la qualité de bourgeois et de confrère de Saint-Job, de jouer désormais pour salaire dans les offices religieux, sous peine d'une amende de six florins (1).

Quant au serment d'usage exigé des membres nouvellement agréés à la confrérie, le texte qui nous en a été conservé intégralement et que nous reproduisons ici, ne roule, en définitive, que sur l'observation ponctuelle des priviléges et ordonnances, le respect envers les chefs, et l'obligation, pour chaque membre, de dénoncer les confrères qui ne rempliraient pas strictement les devoirs qui leur incombaient :

DEN EEDT DER NIEUW INKOMENDE GILDEBROEDERS VAN ST-JOB ENDE MARIA MAGDELENA.

Hier sweire ick u dat ick, van nu voortaene, sal onderhouden alle de poincten van de privilegien ende ordonnantien, die myne heeren borgemeesteren, schepenen der stad van Antwerpen hebben verleent

(1) *Préludes*, etc., susdits, p. 67.

ende ghegunt, ofte mogelick noch verleenen ende gunnen sullen den geselschappe van St. Job ende Maria Macdalena, ende voorts dat ick sal alle eere, getrouwigheyt ende reverentie doen den heere hooftman ende dekens van de voornoomde ghilde, ende dat oft ick iet hoorde ofte wiste, dat waere tegens den heere hooftman, dekens ofte eenigsints teghens de voornoomde ghilde ofte privilegien, dat sal ick van stonden aen ende goed ter tyden beletten, is 't my moghelick, ende het selve den heere hooftman, ofte eenen van de dekens nu synde ofte by tyden wesende waerschouwen ende te kennen geven.

Soo moet my Godt helpen.

En la même année où le magistrat interdit aux ménestrels nomades la participation aux solennités religieuses, c'est-à-dire en 1718, deux chefs de la corporation de Saint-Job interviennent comme témoins dans le procès que le musicien François Colffs, qui remplaça le 24 juin Jean Billoen, dans les fonctions de contrebassiste de l'église de Sainte-Walburge dite *Borcht kerke*, intenta aux marguilliers de cette église, à savoir Jean-Antoine Lemire, doyen de la gilde de Saint-Job, âgé de 55 ans, et Théodore-Jean Hendricx, ancien doyen, *oudtdeken*, de la même gilde, âgé de 59 ans, environ (1). Ces deux personnages ne sont rappelés ici, que parce qu'ils ont pris une part active au développement de l'opéra à Anvers, à titre de fondateurs d'une *Académie de musique*, qui avait un répertoire presqu'exclusivement formé de pièces musico-dramatiques (2).

Jusqu'ici il n'a point été question des ménestrels communaux d'Anvers, au même titre qu'il est parlé des ménestrels communaux de Bruxelles, dans les ordonnances, relatives à la confrérie de Saint-Job de cette dernière ville. Les membres de cette association constatent, on s'en souvient, en 1574, que les *stadtpijpers* ont pris, depuis plusieurs années, dans leurs attributions, les instruments à cordes,

(1) On y voit figurer aussi Nicolas Procureur, âgé d'environ 55 ans, en 1718, et qui était maître de chant à l'église de Sainte-Walburge. Il y a tout lieu de croire que c'est là l'auteur des compositions religieuses mentionnées dans le catalogue publié au t. II, p. 213 à 224, de ces recherches.

(2) Voy. *la Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 84 et *passim*.

snaerspel (1). En serait-il de même des *stadspijpers* d'Anvers, et faut-il attribuer à cette assimilation instrumentale le silence que gardent, à leur sujet, les règlements anversois de Saint-Job? Ils manient le violon (2), ils sont fusionnés avec les ménestrels de la confrérie; inutile dès lors, semble-t-il, de les mentionner spécialement.

Nous avons à le faire pour quelques faits échappés à la destruction des précieux registres de comptabilité de la ville, et pour quelques autres que le hasard nous a permis de recueillir ailleurs.

En 1455, des *spellieden* sont payés par l'église de N. D. d'Anvers, pour s'être fait entendre pendant la procession du Sacrement.

En 1477 et en 1422, comme on l'a vu, les *speellieden* d'Anvers se rendent, par bandes, à l'*ommegàng* de Termonde. A la première de ces dates, ils sont appelés *pipers*. Plus tard, en 1568, ils figurent, à la même cérémonie, sous la dénomination de *scalmeyers*, à côté d'autres qui jouent du violon et de la flûte. En 1521, c'est le nom de hautboïstes et de saquebutistes qu'ils revêtent, ressemblant exactement, en cela, aux ménestrels d'Audenarde :

Aux joueurs de hautbois et sacquebutes de la ville d'Anvers, le xiij^e juillet xv^c xxj, iiij écus d'or au soleil (3).

Un des principaux gagistes virtuoses de ces temps-là, était Tilman Susato, devenu célèbre depuis par ses impressions musicales, et dont la demeure avait pour enseigne un cromorne. Dès 1531, il jouait de la trompette, aux messes et aux saluts solennels de la confrérie de la Vierge, à la cathédrale. Comme instrumentiste communal, il avait reçu, à titre de prêt ou de dépôt, deux trompettes, une trompette

(1) Des violons « de la ville de Bruxelles » figurent, en 1568, comme on a pu le constater, à l'*ommegang* de Termonde.

(2) « Van Dilkom, stadsspeelman, voor zekere snaren voor de stadsviolen te akkorderen... » Comptes de la ville d'Anvers, 1549.

(3) Comptes de Jean de Marnix précités.

de campagne, *velt-trompet* et une *teneur pipe,* que Fétis transforme, par un nouveau caprice, en ténor de flûte. En 1541, Susato reçoit, outre ses gages, un subside annuel, pour s'être fixé définitivement à Anvers,« à l'effet d'y exercer sa profession. » Enfin, il vend, en la même année, une trompette ténor et une trompette basse, destinées à accompagner les voix à l'église et dans les processions (1).

Les six *scalmeyers* d'Anvers se font entendre à Audenarde, le 16 août 1555, et reçoivent du magistrat de la petite cité flamande, le vin d'honneur :

Ghepresenteert, den xvi en in hoymaent, zes scalmeyers van Antwerpen, t'samen vier cannen wyns, iiii lib. xvi st. par.

Deux d'entre eux figurent sur la liste des bannis, pour cause de troubles, le 15 février 1570, à savoir Gommaire Van Oisterwyck et Zegher Pylkens (2).

Les ménestrels gagistes d'Anvers recevaient annuellement du magistrat un *tabbaerd laken*. Quatre trompettes leur étaient adjoints, dans les cérémonies publiques. Puis, au XVIIIe siècle, des timbaliers vinrent encore augmenter l'éclat sonore de la petite phalange (3).

Parmi les « bandes » d'instrumentistes qui s'organisaient à Anvers, pour les solennités civiles, il y en avait dont la destination était toute spéciale, comme on va voir.

Les Allemands, on le sait, avaient leur comptoir à Anvers. Ce comptoir faisait partie d'une confédération mercantile, *unio civitatum hanseaticarum*, à laquelle on a donné le nom de hanse teutonique. Aux grandes foires de la cité, une réception brillante était faite, par les chefs du comptoir et les délégués de l'association marchande, à leurs nombreux compagnons d'outre-Rhin qui venaient y apporter leurs

(1) *Biographie universelle des musiciens*, article TYLMAN SUSATO. Les renseignements reproduits d'après Fétis, proviennent originairement de M. Léon De Burbure.

(2) GACHARD, *Analectes*, n° 325.

(3) Comptes communaux d'Anvers, *passim*.

produits et s'y fournir des nôtres. Suivant une coutume immémoriale, qui probablement date de l'organisation de nos communes, des musiciens, jouant d'instruments divers, allaient les saluer aux portes de la ville, les conduisaient triomphalement à l'hôtel de ville, où le vin d'honneur leur était versé, puis de là les menaient, toujours aux sons d'une joyeuse mélodie, au centre de leurs affaires, la Bourse.

L'usage existe encore, en Allemagne, d'égayer les marchés et les foires, par des concerts de musique (1). Il est vraisemblable que, lors de la suppression de la gilde des ménestrels, il cessa complétement chez nous.

Comme il a été rapporté, à diverses reprises, le magistrat louait à l'avance des instrumentistes, pourvoyait à leur entretien, pendant plusieurs jours, et leur accordait plusieurs gratifications, sans compter le déboursement de leurs frais de voyage. Parfois, pauvres comme Job, leur patron, les ménestrels n'avaient guère de quoi s'acheter des instruments convenables. Le magistrat, fort scrupuleux à l'endroit des exécutions musicales de leur cité, quand des milliers d'étrangers y affluaient, s'empressait de pourvoir à ces lacunes, en mettant au service des virtuoses des instruments de premier choix, venant des fabriques les plus réputées, et qui restaient la propriété de la ville.

C'était, de leur part, une excellente précaution. Si le proverbe dit judicieusement : *quot capita tot sententiæ*, il eût pu dire alors, avec bien plus de raison : *quot instrumenta, tot sona*, car chaque musicien venant, pour ainsi dire, d'une localité différente, était muni — s'il l'était — d'un engin à souffle ou à cordes bien souvent en désaccord complet avec celui qui devait vibrer en commun avec lui.

(1) Nous avons entendu plusieurs de ces concerts, lors de notre mission officielle à Weimar, en 1871.

Et alors, on le devine, quelle cacaphonie entre ces instruments d'une forme et d'un diapason si différents!

C'est ainsi que l'important comptoir allemand, établi à Anvers (1), voulut se mettre, à son tour, en possession d'une série d'accords d'instruments, pour les utiliser, d'une façon convenable et efficace, dans les solennités de réception dont nous venons de parler. Pour cela, il s'adressa aux luthiers de l'une ou l'autre ville réputée de la Germanie. Quand l'usage des aubades congratulatoires vint à disparaître, — fort probablement avec l'abolition des corporations — lesdits instruments, relégués aux greniers de leur entrepôt, cessèrent d'attirer désormais l'attention de personne, d'autant plus que, tombés probablement en désuétude, par le développement considérable que prit la facture instrumentale au XVIIIe siècle, le système de leur tablature était devenu lettre close pour les virtuoses de ce temps.

L'auteur anonyme d'une description d'Anvers, conservée à la bibliothèque de Bourgogne, en parle toutefois, en disant « que l'on conservait, à la maison hanséatique d'Anvers, d'anciens instruments dont les musiciens d'alors ne savaient point se servir (2). »

A son tour, Burney qui, en 1772, vint en la cité commerciale pour y recueillir tous les éléments possibles au sujet de la musique ancienne et moderne, vit les instruments en question et les décrit de la manière suivante :

De là, j'allai visiter un grand édifice, bâti sur un quai à l'une des branches de l'Escaut, et qu'on appelle la *Maison des Osterlins* (?). C'était originairement un magasin occupé par des marchands qui faisaient le commerce avec Lubeck, Hambourg et les autres villes anséatiques. Il est d'un très-beau genre de fabrique, et a servi,

(1) Il y avait aussi, à Anvers, une gilde commerciale anglaise qui, au XVe siècle, possédait une chapelle musicale particulière et probablement une compagnie de ménestrels attachés à son service. On y reviendra dans un volume suivant.

(2) De Reiffenberg, *Lettre à Fétis*, p. 35.

dans le tems de la guerre, comme caserne pour 2000 hommes. Je ne me rappellerais pas cette visite, si je n'avais trouvé dans ce bâtiment une grande quantité d'instrumens de musique, d'une construction toute particulière, environ 30 ou 40 espèces de flûtes communes, mais différentes entre elles par quelques caractères, ayant, comme le hautbois et les bassons, des clefs et des corps pour allonger leurs dimensions. Elles ont été faites à Hambourg, et sont toutes d'une même espèce de bois, avec le nom de l'ouvrier, qui est GASPARD (?) RAUCHS SCRATENBACH, qui se trouve gravé sur un anneau de cuivre ou plaque qui entoure la plus grande partie de ces instrumens. Quelques-uns des grands ont des plaques de cuivre percées, et sur quelques autres sont des figures humaines bien gravées ; ces derniers sont plus longs que ne le serait un basson, s'il était allongé.

Les habitans disent qu'un siècle auparavant, ces instrumens étaient joués, mais qu'à présent il n'y a pas de musiciens dans la ville qui sachent même comment on les employait. En effet, ils sont tout à fait différens de ceux qui servent actuellement dans l'usage commun. On raconte que, dans les tems où le commerce florissait dans cette ville, ces instrumens étaient joués, chaque jour, par une troupe de musiciens qui accompagnaient à la bourse les négocians qui faisaient le commerce des villes anséatiques. Aujourd'hui, ces mêmes instrumens restent pendus à des crochets dans un cabinet, ou plutôt dans une armoire à portes battantes, faite exprès pour les recevoir. Il y a aussi dans une grande salle voisine, une large caisse faite d'une espèce de bois brun et solide, si bien ménagée dans ses distributions, qu'elle pourrait les contenir tous, et qui, lorsqu'elle est remplie, exige huit hommes pour la soulever de terre. Cette caisse est d'une forme si extraordinaire, que je n'en aurais pu deviner l'usage, si on ne me l'eût pas expliqué (1).

(1) Traduction de BRACK, t. II, p. 30-32. Celle de Lustig, quoiqu'incomplète en maint endroit, rend très-bien le sens du mot anglais *band*, qui a son expression analogue en flamand, *bende* :

« Van daar ging ik na het zogenaamd *Oostersche-Huis*, een groot gebouw, eertijds gebruikt tot een Pakhuis voor de kooplieden, die op Hamburg, Lubeck en de overige Hanseesteden handelden. Hier vond ik eene menigte musiek-instrumenten van een zonderling maakzel; omtrent 40 Fluiten van de gewoone soort; doch, gelyk Hoboën en Bassons, met essen en klappen; de grootste, nog langer dan Bassons; alle, van eenerlei Hout, te Hamburg toegesteld door CASPAR RAUCHS STROTENBACH (?), die, op de messinge Ringen, met de welke de meeste belegd waren, zijnen naam had gestoken. Men berigtde my, dat deze Instrumenten, die niemant van tegenwoordige musiekers te Antwerpen wist te behandelen, weleer, toen de Handeling hier nog bloeijde, dagelijks waren gebruikt door een Bende musikanten, die de voornaamste Kooplieden daar

A son tour, Fétis, prévenu par ces deux écrivains et peut-être par une rencontre fortuite, faite, en ces derniers temps, des instruments allemands sous les combles de la maison hanséatique (1), alla prendre connaissance de ce dépôt si précieux pour l'histoire musicale. Bientôt après, l'on put lire, dans la *Revue et Gazette Musicale* de Paris, les lignes suivantes dues à M. Fétis fils :

« Une trouvaille intéressante pour l'archéologie musicale vient d'être faite par M. Fétis. Une collection d'instruments singuliers était jadis conservée à Anvers. Figurez-vous quarante flûtes dont les dimensions variaient depuis deux jusqu'à huit pieds, qu'un ouvrier nommé Gaspard Rancho (*sic*), avait faites à Hambourg, d'un bois choisi, et qu'il avait garnies d'ornements en cuivre ciselé.

» Ces instruments étaient la propriété des marchands associés à la grande union commerciale des villes hanséatiques. La tradition nous apprend que ces riches bourgeois avaient à leurs gages des musiciens qui les précédaient lorsqu'ils allaient de leurs vastes magasins à la Bourse. C'était une coutume étrange. Nous parlons des progrès du goût musical ; mais les agents de change ont-ils seulement songé à faire marcher devant eux un orchestre, quand ils vont coter les fonds publics ?

» Quoi qu'il en soit, les flûtes dont je vous parle avaient disparu ; on ignorait complétement ce qu'elles étaient devenues. Se fondant sur des indications contenues dans je ne sais quel document, et dont l'exactitude vient d'être confirmée, M. Fétis eut lieu de croire qu'elles se trou-

mede na de Beurs geleidden. Thans hongen ze, in een groot kabinet met dubbele Deuren, op houte Haaken en op de vloer lag een bijster groote kas, van stevig Hout, daar ze samen ingepakt en door acht mannen opgetild konden worden. » Les deux traducteurs ayant altéré la forme originale de l'inscription, nous la restituons intégralement ici : « CASPER RAVCHS SCRATENBACH. »

(1) Jusqu'à ces dernières années, la maison teutonique était la résidence du consul ou représentant des villes de la Hanse. Ces villes la donnèrent, en 1863, à la Belgique, pour la quote-part qu'elles avaient à fournir dans l'abolition des droits de l'Escaut.

vaient dans les greniers d'un consulat étranger à Anvers. On les retrouva, en effet, sous des fagots auxquels elles ont bien failli mêler leur bois séculaire, pour chauffer ceux dont elles devraient encore charmer l'oreille, si toutes les bonnes institutions ne s'en allaient en notre temps. Le consul, représentant d'une des villes qui faisaient jadis partie de la ligue hanséatique, eut la gracieuseté d'offrir plusieurs de ces curieux instruments à M. Fétis, qui les accepta, comme bien vous pouvez penser.

» J'ai entendu l'une des flûtes en question, laquelle est haute de cinq pieds et rend des sons d'une douceur extrême. La musique a fait beaucoup de conquêtes; mais tient-on compte de ses pertes? Combien d'instruments tombés dans l'oubli et qui serviraient merveilleusement à varier les effets de l'art actuel, si l'on avait le bon esprit de les conserver (1)! »

Il y a ici plus d'une remarque à faire : 1° Il n'y a pas de découverte proprement dite, puisque les instruments étaient signalés, à l'endroit où ils se trouvaient, par les historiens; 2° la coutume de donner des aubades instrumentales aux marchands étrangers, lors des grandes foires, n'est point si « étrange » pour celui qui connaît l'*histoire* (2), M. Fétis dit la « tradition; » 3° ce « je ne sais quel document » et ces greniers « d'un consulat étranger, » sont évidemment imaginés pour faire à M. Fétis père les honneurs d'une trouvaille qui ne lui appartient point; 4° le dernier paragraphe seul, auquel nous adhérons complétement, rachète, en quelque sorte, l'inexactitude flagrante des autres.

(1) Article reproduit dans le *Diapason* du 4 juillet 1850. La prétendue trouvaille a fait le tour de la presse, non sans s'enrichir de quelques plaisanteries et de quelques allusions passablement transparentes. Le *Franc-juge* de Rouen, entre autres, en parlant d'une trouvaille faite « sous des fagots, » ajoute : « Les fagots semblent destinés à jouer un rôle dans l'histoire de la découverte des objets perdus. » Nous supprimons le reste.

(2) L'histoire affirmée par des milliers de documents d'Archives.

Voici un récit bien différent, emprunté aux *Musiciens belges* (1), du même auteur :

« On conservait jadis à Anvers, dans le magasin des riches marchands qui faisaient un commerce si important avec les villes hanséatiques, une collection d'instruments singuliers. C'étaient des flûtes de quarante espèces différentes, pourvues de clefs et de pièces de rapport qui servaient à les allonger. Ces instruments avaient été faits à Hambourg, du même bois, et par le même ouvrier. Le nom du facteur, Gaspard Rauchs Scratenbach, était gravé sur un anneau de cuivre qui les entourait. Quelques-uns, plus grands que des bassons, étaient terminés à leur partie inférieure par des figures humaines soigneusement sculptées. On rapporte qu'à l'époque où Anvers brillait, par l'activité de son commerce, entre toutes les villes du monde, des musiciens experts dans l'art de jouer ces instruments, s'en servaient pour accompagner les négociants depuis leurs vastes magasins jusqu'à la bourse, en faisant entendre des airs composés à cette intention. Lors de la décadence de la ligue hanséatique, les négociants anversois cessèrent de se faire donner ces concerts quotidiens. Les instruments furent déposés, à titre de monuments historiques, dans une chambre où on les montrait encore aux étrangers vers le commencement de ce siècle. Nous ignorons à quelle époque et dans quelles circonstances ils ont disparu. »

Trois réflexions sont indispensables ici : 1° Ce n'est plus la coutume d'honorer les marchands étrangers d'aubades instrumentales qui est « étrange, » ce sont les instruments eux-mêmes qui sont « singuliers. » Or, nous venons de voir que ces flûtes pourraient contribuer « merveilleusement à varier les effets de l'art actuel. » 2° Si l'on montrait ces « singuliers » instruments aux touristes, au commencement de ce siècle, comment ose-t-on dire que la *décou-*

(1) Tome II, p. 97.

verte en a été faite, quelque temps après? 3° Pour l'époque et les circonstances de leur disparition, que M. Éd. Fétis déclare ignorer, lui-même, on se le rappelle, annonce que M. Fétis père en a reçu « plusieurs » du consul allemand (1); les autres, sauf un échantillon, conservé, croyons-nous, au musée d'Anvers, ont été expédiés à Berlin.

Les flûtes que nous avons été à même de voir, appartiennent à l'espèce appelée en flamand et en allemand *Blockfluyten*, dénomination provenant, sans le moindre doute, de l'énormité de leur calibre. En France, on les désignait par le mot laridons (2). Il n'y a pas à le nier, cette fois, ces basses de flûtes sont bien allemandes; elles étaient en grande vogue autrefois, aussi bien en France qu'aux Pays-Bas, et nous nous demandons encore où Fétis a trouvé que les flûtes de l'espèce dont il s'agit étaient positivement « flamandes. »

Ce qu'on appela spécialement « flûte allemande, » était la *quersflüte*, *dwersfluite*, ou flûte traversière. Qui sait si les flûtes d'Audenarde, employées en la première moitié du XVIe siècle, ne provenaient point, comme les cromornes achetées depuis par la même ville, des foires d'Anvers? Qui sait si elles ne portaient point un nom de facteur allemand ?

Fétis, au lieu de chercher à prendre les autres en défaut d'inexactitude, eût mieux fait de traiter un peu plus sérieusement lui-même les questions scientifiques qu'il soulève. Par exemple, à propos de la flûte Bréhaigne, il déclare ignorer la forme de cet instrument, et, après avoir cherché dans un ancien lexique le mot de Bréhaigne qui l'embarrassait, il conclut imperturbablement ceci : « Bréhaigne est un vieux mot français, qui signifie une femelle stérile. Flûte Bréhaigne était peut-être une flûte à sons

(1) Ces flûtes font partie de la petite collection d'instruments anciens et exotiques que Fétis père avait recueillis, et qui est devenue la propriété de l'État. Cette collection naissante forme aujourd'hui un musée public.

(2) CELLER, *Origines de l'opéra*, p. 12.

aigus (1) ? » Pourquoi, à notre tour, flûte Bréhaigne ne signifierait-elle point flûte à bec, puisque *brègne*, en langage picard, veut dire bouche ? Roquefort, et, après lui, Kastner, opinent pour l'interprétation de « flûte de Bohême. » Cette interprétation malheureusement ne nous apprend rien.

La flûte était recherchée particulièrement pour égayer les foires communales, puisque Huyghens cite cet instrument comme le seul qui fût employé aux foires de Hollande (2), et que, à la célèbre foire d'Eenaeme, en Flandre, ce doux instrument roucoulait annuellement d'harmonieux accords, ainsi qu'on le verra bientôt. Il est vrai que la cornemuse y vibrait également, comme le témoigne une gravure de 1596, mais à titre d'instrument de danse seulement. Il est vrai encore qu'ailleurs la trompette stridente avait le pas sur la modeste flûte.

Les instruments de la hanse teutonique venaient de Hambourg, et ce n'était que justice. Il s'en faut de beaucoup cependant que la ville d'Anvers fût dépourvue jadis de luthiers habiles ; elle a même acquis, en cette spécialité, une renommée européenne, surtout quant aux clavecins (3). En ouvrant le *Ligghere* de Valerius, on y rencontre maint fabricant de cithares, de harpes, etc. Depuis qu'Anvers devint, par la chute de Bruges, une cité commerciale de premier ordre, il semble qu'elle ait voulu monopoliser, en quelque sorte, la facture des intruments en vogue. Il y avait bien, dans chaque ville importante des Pays-Bas, des luthiers habiles, qui fournissaient aux églises et aux gildes les instruments dont elles avait besoin (4). Mais Anvers, à partir du XVIe siècle, a décidément le pas sur toutes les autres cités commerciales et industrielles, sous le rapport

(1) Voy. *Biographie universelle des musiciens*, au mot CHAMELET.

(2) *Théâtre villageois*, t. I, p. 175, note 2.

(3) Voy. *Mus. aux Pays-Bas*, t. I, p. 65 à 69, t. II, p. 116, et t. III, p. 326 à 348.

(4) Notre ami, César Snoeck, conserve, dans sa précieuse collection, divers spécimens de la lutherie flamande et wallonne.

du nombre et de la qualité des produits de ses ateliers de lutherie.

On voit, au début de ce siècle, la ville d'Audenarde recourir à la ville d'Anvers, pour l'achat d'un accord complet de cromornes, valant 80 livres (1). C'est alors, on se le rappelle, que l'on sentit le besoin de mettre en tablature didactique les principaux instruments en usage (2). Plus tard, c'est la ville d'Utrecht qui s'alimente à Anvers pour ses instruments.

En 1559, Pietro Lupo, luthier à Anvers, vendit au magistrat d'Utrecht, pour la somme de soixante-douze livres, cinq violons renfermés dans un étui. En même temps, Guillaume Emo, autre luthier anversois, vendit au susdit magistrat une bombarde avec son étui, pour trente-deux livres. En 1560, deux cors de basset, un hautbois et une cromorne sont encore acquis, au prix de cinquante-six livres seize escalins, par la ville d'Utrecht. Enfin, en 1561, nouvelle acquisition, à Anvers, — cette fois chez Grégoire De Coninck, — pour la musique communale d'Utrecht, à savoir un double cornet, coûtant huit livres (3).

M. De Burbure présume que les luthiers que nous venons de nommer étaient plutôt des marchands d'instruments. Ce qui nous étonne, c'est que la liste des luthiers d'Anvers, formée par l'érudit musicologue, n'offre pas un seul fabricant de flûtes. Peut-être ce genre d'industrie est-il réservé pour le travail spécial que M. De Burbure prépare sur les facteurs d'orgues anversois. Le seul luthier du xve siècle que notre ami ait rencontré à Anvers, est un faiseur de trompettes, *trompetmaker*, Pierre Bogaerts, qui acquit son droit de bourgeoisie en 1441. Jean

(1) Voir plus haut, verbo AUDENARDE. On peut voir, dans le livre de Pierre Bor, sur les troubles du xvie siècle (édition de 1620), une planche figurant une rixe dans les rues d'Anvers en 1567. A l'une des maisons de gauche, sont suspendus divers instruments à cordes qui annoncent la demeure d'un luthier.

(2) Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 275, et t. II, p. 111.

(3) DODT VON FLENSBURG, *Archief van Utrecht*, t. II.

Vander Voort était établi comme fabricant de trompettes, à Anvers, en 1629. Arnoud Borlon ou Porlon, fabricant de cithares, *cyetermaker*, est reçu dans la gilde de Saint-Luc en 1579. Jean Meulevoets, autre facteur de cithares, y est admis en 1584, etc. (1).

M. César Snoeck possède, dans sa riche collection, un violon de format exigu, fabriqué, en 1623, sur le modèle de ceux d'Amati. Il le croit de facture anversoise (2).

Le *Ligghere* précité nous fournit les dessins de plusieurs instruments qui ont dû être fabriqués par des membres de Saint-Luc, entre autres une *zinke* de 1468, une *scalmeye* de 1549, et une harpe de 1550. La forme de cette harpe coïncide peu avec celle qui figure sur les marques de Ruckers; elle se rapproche davantage de celle que fournit le tableau de *David et Saül*, de Lucas Van Leyde (1533), conservé au musée d'Anvers. La harpe peinte par Lucas Van Leyde, offre de plus une tête humaine, ornement qui annonce un instrument de facture particulière. Au xve siècle, comme le témoigne la harpe dont joue un ange représenté sur un triptyque anonyme conservé au même musée, il n'y avait à cet instrument que les trois lattes, pures et simples, qui constituent sa forme de delta renversé V (3).

Divers autres tableaux du même établissement comportent des instruments dont la forme a dû être celle du temps, et, entre autres, une trompette avec son pennonceau, que font vibrer quatre musiciens (volet gauche du triptyque de Quentin Metsys, 1508) ; un cor anglais ou hautbois, que manie un virtuose en même temps qu'un

(1) *Recherches sur les facteurs de clavecins*, etc., *passim*.

(2) Le même amateur conserve une basse de viole portant l'étiquette : « JEAN BAUMEESTER A AMSTERDAM. » Rien malheureusement nulle part du répertoire des ménestrels anversois. Le recueil, imprimé chez Phalèse en 1583, et qui renferme plus de cent danses en vogue en ces temps, en offre-t-il qui soient propres à la localité ?

(3) Catalogue, n° 561. On peut voir, dans les éditions phalésiennes, un répertoire assez varié de musiques pour instruments.

tambour attaché au cou par une bandoulière (tableau anonyme du xve siècle) (1); un *hakkeberd* ou plutôt un psaltérion, à deux ouïes et sans la moindre ornementation, que font vibrer deux plectrums (même tableau); enfin, un tambour de basque pailleté (même tableau).

Il y a une belle étude à faire de nos anciennes peintures, gravures et sculptures, au point de vue de notre histoire instrumentale. Nous fournirons à ce travail indispensable toutes les données, que, dans les limites de nos modestes attributions, nous pourrons rencontrer chemin faisant.

Il faudra joindre, à cette étude, l'examen attentif des costumes de nos vieux musiciens, et, pour nous en tenir provisoirement à l'objet de ce paragraphe, nous appellerons l'attention des amateurs sur la curieuse estampe publiée par nous au tome IIe de ces recherches (2), estampe qui figure un type de ménestrel de la première moitié du xvie siècle, avec son triple plumet, son justaucorps dentelé, aux manches justes et aux manches larges, son pantalon collant, le tout colorié en mi-partie. Sans nul doute, voilà un des nombreux virtuoses anversois dont le rôle vient d'être retracé par nous.

LIERRE ET TIRLEMONT. — Nous venons de parler des anciennes sculptures, au point de vue de l'histoire musicale. Lierre en offre de très-intéressantes pour la monographie de nos ménestrels.

Au nombre des supports de niches qui se trouvent à l'extérieur de l'église de Saint-Gommaire, on remarque diverses figures de musiciens. On en voit deux, au-dessus d'une petite porte latérale (gauche) condamnée aujourd'hui. Cette porte est ornée, en outre, de plusieurs figures de mimes.

A droite du spectateur, apparaît une sirène, avec trois autres figures endommagées, dont une semble similaire à

(1) N° 519.

(2) Page 110. Il a, entre autres, autour de lui une flûte à bec, une preuve que cet instrument était en vogue alors à Anvers.

la sirène. A gauche, se montre un fou, tenant à la main un masque, et dont le visage est contracté par une mime expressive; un singe coiffé d'un casque et ayant une figure militaire, s'offre sur la même ligne que le bouffon. Au-dessus d'eux, on distingue une tête de moine encapuchonnée, sur un corps de porc muni d'une queue de serpent, ainsi qu'un acteur dramatique s'arrachant les cheveux dans un geste qui traduit le désespoir.

Ces figures de mimes, peut-être les seules de ce genre qui ornent l'extérieur de l'église de Lierre, comportent, sans le moindre doute, une intention, un souvenir :

« Non-seulement, dit M. Didron, on a représenté dramatiquement et par personnages vivants, à tous les siècles et dans toutes les églises, les principales scènes de l'histoire sainte, comme l'Annonciation évangélique, la Nativité de Jésus, l'Adoration des mages, le Massacre des Innocents, la Passion, la Résurrection du Sauveur; mais tous les faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, toutes les légendes des saints, toutes les idées allégoriques des vices et des vertus, toutes les leçons scientifiques des arts libéraux et des travaux manuels, ont dû être joués dans les églises, principalement dans les cathédrales, où l'espace, et dont le nombreux personnel offraient des facilités que pouvaient refuser les petites églises de paroisses. Enfin, les trois ou quatre mille statues et figures qui peuplent les portails et les fenêtres de la cathédrale de Chartres, ont dû, à certaines époques, descendre en quelque sorte de leurs niches et de leurs verrières, pour venir, au moins une fois l'an, jouer leur drame dans la nef et le chœur d'un vaste édifice. En d'autres termes, les mêmes faits, les mêmes idées sculptés en statues et peints en vitraux se sont joués par personnages vivants dans la cathédrale même, aux diverses fêtes de l'année. »

Nous ajouterons : et jusqu'au cimetière, comme divers documents le constatent. On établit là un théâtre proprement dit, et, les laïcs s'étant mis de la partie, les représen-

tations en arrivèrent promptement à une complète sécularisation.

C'est déjà le cas, au xve siècle, à Lierre, témoins les figures reproduites ci-contre. Plus de clercs monastiques ou séculiers : des acteurs purement mondains, aidés d'instruments relevant très-probablement de la corporation de Saint-Job ou de Marie-Madeleine. Ils s'enhardissent peu à peu, et vont même jusqu'à ridiculiser les travers des ecclésiastiques. C'est le rire, c'est l'esprit affranchi de longues et pesantes entraves, qui se fait jour et amène insensiblement, grâce aux abus toujours croissants du clergé, l'époque de rénovation appelée la Réforme. C'est, enfin, le journal satirique en action. Comment en eût-il été autrement? Le clergé lui-même profanait, à une époque déterminée, ce qu'il était obligé de respecter durant tout une année, et promenait scandaleusement ses saturnales lascives à travers les cités populeuses.

Nous pensons que la place qui fut assignée aux continuateurs laïcs des drames liturgiques, est la partie du cimetière de l'église de Saint-Gommaire voisine de la porte supprimée. A l'intérieur, on aura ménagé une sorte d'enclos fermé aux acteurs, pour leurs arrangements et équipements. Devant la porte, on aura établi des tréteaux, pour y exécuter leurs drames et leurs farces. Les instrumentistes auront participé, pour une part plus ou moins considérable, à ces représentations. Quoi de plus naturel, après tout, que de reproduire par la sculpture ces mimes et ces virtuoses, à l'endroit du temple même où ils *s'esbattaient*.

Deux des figures de musiciens, que nous reproduisons, jouent de la vielle, l'une dans une attitude inspirée, l'autre d'un air assez contraint. La première représente un homme d'âge, couvert d'un manteau, et muni d'une barbe écourtée. Ses cheveux, divisés vers le milieu de la tête, retombent en boucles sur les oreilles. La deuxième figure nous montre un ange ailé, aux cheveux également bouclés, et dont la

FIG. I.

FIG. 2.

A. Herms, sc. Lith. N. Hénne, à Gand

Ménestrels de Lierre.

Figures allégoriques du XVe siecle.

A. Heins sc.

MÉNESTRELS DE LIERRE.

Figures allégoriques du XVe siècle.

FIG 3.

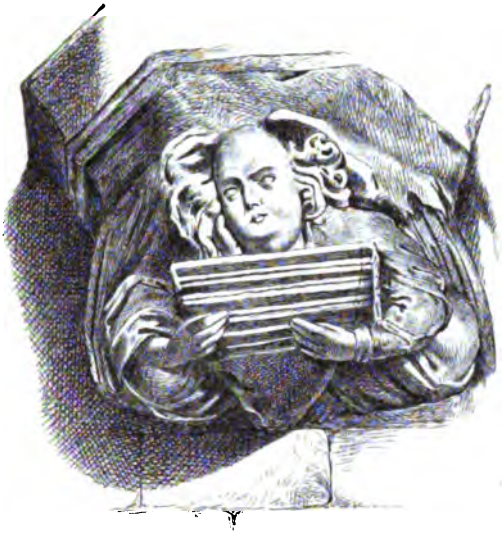


FIG. 4.

A. Heins sc.

Lith. N. Heins à Gand

MÉNESTRELS DE LIERRE.

Figures allégoriques du XVe siècle.

à Gand

MÉNESTRELS DE LIERRE.

Figures allégoriques du XVe siècle

Fig. 5.

Fig. 6.

A. Heins. sc. Lith. N. Heins. à Gand

Ménestrels de Lierre.

Figures allégoriques du XVe siècle.

robe est rejetée, en plis ondulés, sur les épaules. Les instruments qu'ils manient, sont le premier, en forme de poire, avec le manche en boule, l'autre de forme ovale, avec un manche trop abîmé pour pouvoir le caractériser nettement. Point de chevalet ni d'échancrures pour faciliter le passage de l'archet, qui est ici, de forme pointue, et là, de forme ronde. Nous y distinguons tout au plus trois cordes (1). Ces vielles semblent dater du XIIIe siècle. Evidemment, la première figure, à en juger par le style architectural de l'église, est celle d'un ménestrel de la première moitié du XVe siècle. Cela prouve, une fois de plus, que nos ménestrels se servaient d'instruments surannés.

Deux autres figures, mises en regard de cette page, pincent du psaltérion, l'une aux longs cheveux flottants et au menton imberbe, l'autre munie d'ailes et aux cheveux plus régulièrement agencés. Le psaltérion du premier personnage, en forme de delta renversé, V, et qui a la physionomie d'un vrai tympanon, est d'une assez grande dimension; on y aperçoit encore huit cordes, montées deux à deux; le reste manque. Le virtuose se sert de tous ses doigts. Le psaltérion, de format moindre, que manie le deuxième personnage, va en s'évasant vers le bas, et son exécutant le manie de façon à ne faire fonctionner que les pouces (2).

La cinquième figure, qui n'est point la moins intéressante, pince d'une mandoline à quatre cordes. Son attitude est sereine et contemplative. Ses cheveux abondants, divisés au milieu du front, sont rejetés en boucles épaisses sur les épaules. Elle porte des ailes, et est drapée dans un large manteau. La forme de la mandoline est celle de la vielle en poire précitée; l'instrument a une boule pour manche. On y distingue nettement les cordes (3). Bien que transformés en génies ailés, les deux instrumentistes ne sont autres,

(1) Planche I, nos 1 et 2.
(2) Planche II, nos 3 et 4.
(3) Planche III, no 5.

à notre avis, que des types idéalisés des ménestrels de l'époque.

Reste la figure de la sirène, aux cheveux moelleusement campés sur les épaules, et aux pieds terminés en queue de poisson. Le pantalon, à points d'intersection nettement accentués, trahit à lui seul un acrobate. Les losanges qui le parsèment, simulent des écailles de mer (1).

Toutes les qualités attribuées, par les anciens, aux sirènes, à une seule exception près, concernent l'art qui, par excellence, tient son nom des muses. Il n'est donc pas étonnant, dit Kastner, que les poëtes aient généralement nommé les sirènes filles des muses. Notre sirène représente-elle une ondine nordique? A ce compte peut-être, la légende de la *meerminne* hollandaise, que résume Kastner, lui serait applicable. Constatons, en outre, que, sur les édifices publics, la sirène devenait le symbole mystique de la séduction, du piège fascinateur tendu à la faiblesse humaine.

Et son identification avec les drames liturgiques joués au cimetière de Saint-Gommaire, demandera-t-on? Nous y voici en plein, grâce à l'extrait suivant emprunté aux comptes communaux d'Audenarde de 1456, et où il est question d'un bouffon seigneurial, qui exécuta, à la procession du Sacrement, la figure dramatique, et peut-être musicale, de la sirène:

Betaelt Licke, den zot van minen heere van Ayshove, ende te zynre bede, omme te makene, up den Sacramentsdach, een zot habyt; ende ooc van dat hy de figuere maecte van der meerminne... vj lib. vj st. p.

Les processions, à cette époque, étaient remplies de figures semblables à celles qu'on taillait dans le marbre de nos cathédrales, et qui procédaient, comme elles, d'un ensemble d'idées empruntées à l'allégorie mystique du catholicisme. C'est à ce titre, sans conteste, que la sirène

(1) Planche III, nº 6.

de Lierre fait partie des mimes dont nous venons d'esquisser la série la plus intéressante.

Des mystères se jouaient encore, par les gens d'église de Saint-Gommaire, appelés *Cecilianen*, à la fin du XVIIIe siècle (1).

A l'égard des ménestrels communaux de Lierre, nous savons, par les comptes de Termonde, que, dès le XVe siècle, ils venaient annuellement participer à l'*ommegang* de la petite cité flamande. Les registres de Lierre reportent au début du XIVe siècle l'apparition de ces virtuoses. A cette époque, des joueurs de trompettes, de cornemuses et de naquaires sont requis par le magistrat, pour égayer, aux sons de leurs instruments, les principales solennités publiques.

Le même système de sculptures historiques a été adapté à l'ornementation extérieure de l'église de Notre-Dame du Lac à Tirlemont, église qui date, selon nous, de la seconde moitié du XVe siècle. On y voit, notamment, deux virtuoses jouant d'un luth à manche allongé, de forme amincie, et deux autres virtuoses, celui-ci maniant un psaltérion trapézoïde, celui-là faisant vibrer, à l'aide d'un plectrum ajusté au bout d'un doigt, un psaltérion rectangulaire. Un instrumentiste semblable est muni d'un psaltérion triangulaire à pans échancrés.

Si, parmi ces figures intéressantes, il en est représentées avec des ailes, en forme de génies ou d'anges, d'autres, par contre, sont privées de toute trace d'ailes, et ont la physionomie mâle, la chevelure touffue, la barbe épaisse, principalement celles qui, jouant du luth et de l'*hakkeberd*, annoncent des physionomies réelles de ménestrels de l'époque. Beaucoup de ces figures sont mutilées ; d'autres, simplement effacées par des couches multiples de badigeon, pourraient être restituées sans peine à leur état primitif.

Les sculptures parvenues jusqu'à nous suffisent à envisager Tirlemont, aussi bien que Lierre, comme un foyer

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 41.

d'associations de ménestrels, de mimes, et même de saltimbanques; car si nous avons constaté à Lierre une sirène, ici nous avons à citer, outre un homme-poisson d'un aspect très-pittoresque, un bateleur dans une pose de surprenante dislocation.

Les faiseurs de tours d'adresse, qui nous sont venus de France avec les ducs de Bourgogne, ne sont pas si étrangers à la musique qu'on serait tenté de le croire, car, pour ne citer qu'un exemple du contraire, Giraud de Calanson, jongleur et troubadour du XIIIe siècle, tout en invitant, dans un de ses poëmes, un de ses confrères en adresse à cultiver assidûment les exercices habituels aux gens de sa profession, ne néglige point d'y associer le chant ainsi que le maniement de plusieurs instruments du temps. Les phrases que nous allons en reproduire, avec la traduction en regard, sont coupées et arrangées pour la rime de telle façon que le poëte a l'air de danser d'un bout à l'autre, et d'imiter ainsi les mouvements du jongleur :

TEXTE ORIGINAL.	TRADUCTION.
Fadet joglar	Niais jongleur,
Co potz pensar...	Peux-tu penser
C'ades te do	Que maintenant je te donne
Sirventes bo	Bon sirvente
C'om no lo pueses a desmentir ?	Qu'on ne puisse démentir ?
Sapchas trobar	Sache trouver
Egen tombar	Et agréablement rimer
E ben parlar, e jocx partir,	Et bien parler, et proposer jeux partis,
Taboreiar	Tambouriner
E tauleiar	Et jouer des clichettes,
E far la simphenia brugir ;	Et faire la symphonie bruire ;
E paucx pomels,	Et petites pommes
Ab dos cotels	Sur deux couteaux,
Sapchas gitar e retenir...	Sache jeter et retenir,
E sistolar	Puis sistoler
E mandurcar	Et jouer de la mandole,
E per catre cercles salir...	Sauter à travers quatre cercles.
Sapchas arpar	Sache encore pincer de la harpe,
E ben temprar	Et tempérer
La gigua, él sons esclarzir ;	La gigue, puis faire briller ta voix ;
Joglar leri	Joue gaiement
Del salteri ;	Du psaltérion ;

Faras X cordas estrangir	Fais dix cordes résonner
IX estrumens.	De neuf instruments.
Si be l'apprens	Si bien tu apprends,
Ni poteza tos ops retenir...	Tu peux te servir à ton gré;
Puyes aprenras	Puis tu apprendras
De Pelias	De Pélias (du fils)
Com el fetz Troya destruir.	Comment il fit Troie tomber (1).

Or, un siècle après, notamment de 1362 à 1363, se construisit le portail de l'église de Notre-Dame du Lac, à Tirlemont, témoins les comptes compulsés par M. Bets, auteur d'une monographie de la jolie cité brabançonne (2), où nous trouvons mentionnés les sculpteurs de niches, de dais et de consoles : Wautier Pans, Botson de Racourt, Jean d'Utrecht et Jacques Laureys, ce dernier, maître maçon désigné, dans les comptes de Bruxelles, sous le nom de maître *Jacques van Thienen.*

Les sculptures dont nous parlons, datent-elles de cette époque? Nous le croyons, bien que des avis contraires existent sur ce point. En ce cas, il est naturel de penser qu'elles doivent avoir été simplement rafraîchies ou retouchées. Et quant à la chapelle de Sainte-Marie-Madeleine, dont on voit encore les traces dans la propriété de M. le comte Rottermund, elle paraît n'être pas antérieure au XVIIe siècle, ce qui écarte l'idée d'une destination spécialement consacrée aux ménestrels. Il est possible pourtant que, sur son emplacement, les instrumentistes aient fait édifier antérieurement un oratoire pour les offices du culte. Nombreux, comme ils ont dû l'être, on ne peut supposer raisonnablement qu'ils se soient bornés à faire élever un

(1) RENOUARD, *Choix de poésies des troubadours*, t. II et III. Au commencement du XVIe siècle, d'autres bateleurs étrangers vinrent inonder le pays. On voit, entre autres, dans les comptes de Jean de Marnix, que divers « joueurs de souplesses, » parmi lesquels se trouvaient quelques Hongrois et Italiens, vinrent donner des séances aux repas de Marguerite d'Autriche, à Bruxelles.

(2) *Histoire de Tirlemont*, t. II, p. 105. Soit dit en passant, il n'y est nullement question de l'importance archéologique et musicologique qu'ont les figures que nous étudions.

simple autel, en l'honneur de leur patronne, dans l'une des églises principales de Tirlemont.

On a déjà mentionné leur participation, en 1555, aux grandes fêtes de la Toison d'Or, à Anvers (1). Aux deux siècles suivants, ils ont dû avoir un accord d'instruments à anches de la famille du hautbois, à en juger par les instruments mêmes qu'on en a conservés. C'est, entre autres, un hautbois alto, en bois noir fait au tour, dans le style des meubles du XVIIe siècle.

M. Snoeck, qui, par notre intermédiaire, a pu en enrichir sa collection, conjecture que cette sorte de cor anglais, à deux clefs en étain, n'est autre qu'un hautbois de forêt ou de chasse, *di caccia*, que Kastner appelle aussi *clarinet*. Nous ne disconvenons pas qu'il n'y ait eu, sous le régime des Français, des instruments semblables, qu'on mêlait aux cors de chasse, pour produire des effets d'harmonie agrestes. Mais, nous ne croyons pas que le spécimen, découvert par nous à Tirlemont, appartienne à cette catégorie, par la raison, selon nous, concluante, qu'il se trouvait joint à deux *pipers*, dont un soprano en bois fabriqué, au dernier siècle, par Willems de Gand, et qui a dû former, avec un autre instrument supplémentaire, probablement un basson, l'accord complet des instrumentistes à gages du magistrat de Lierre. L'alto en question est, sans doute, le plus vieux que l'on ait rencontré jusqu'ici.

Disons, en terminant ce paragraphe, que nous n'avons observé jusqu'ici cette profusion de virtuoses sculptés à l'extérieur des églises, que dans le pays de Brabant seul, ce berceau glorieux de Jean Ier, l'illustre *minnezanger*.

LOUVAIN. — Le petit nombre de faits relatifs aux ménestrels de Louvain s'ouvre par la participation des musiciens du duc de Brabant, Antoine de Bourgogne, à la procession de 1409, où ils exécutèrent, en marchant devant la statue de la Vierge, des morceaux de leur façon.

(1) Voy. à la rubrique ANVERS, vers la fin.

Gegeven mynen heren trompette van Brabant, sinen pipers en menestreerders, die speelden voor onser vrouwen, lxxx pl. (1).

Pipers est-il pris ici pour trompette, et *menestreerders* pour joueurs de harpe ou de luth, instruments favoris des ménestrels du temps? Rappelons-nous qu'à Gand, il y avait une expression particulière pour distinguer le simple sonneur de trompette du joueur de *scalmeye*, qui était associé, comme on a vu, à des collègues faisant accord harmonieux avec lui.

Le luth et tout le système d'instruments à cordes, *snaerspel*, vibrèrent, à la même procession, quelques années plus tard, et notamment en 1429 et 1432 :

Ghegheven Gheramme en Peteren den luytslager, van dat sy speelden voor onser vrouwen, in onser vrouwen dage Nativitatis, viij pl.

Ghegheven iij speellieden, die speelden met snaerspel voir onser liever vrouwen in de processie voirscreven, xij pl. (2).

La vielle s'y montre à côté de la harpe, en 1493, après que le luth a partagé exclusivement cet honneur, en 1450 :

Gheram met synder herpen, en Wouter Loeten met synder luyten, die gegaen hebben in ij processie daghen van den Sacrament en van onser liever vrouwen daghe, met haren ghesellen, xlviij pl.

Peteren Peeters, harpslaghere, Willeme Dens, oic harspslaghere, Clase den herpslaghere, Janne de Metsere, Bertramme de Veelere, Peteren Fyen, van dat sy gespeelt hebben voir onse lieve vrouwe en Ste-Peeters, elken van hen vj st. (3).

L'instrument idéal, par excellence, pour les solennités extérieures du culte, disparaît peu à peu pour faire place aux instruments à souffle et à anche de la famille des haut-

(1) *Comptes de la ville de Louvain*, extrait de l'année 1409, reproduit par M. Van Even.

(2) *Id.*, de 1429 et 1432.

(3) *Id.*, de 1450 et 1493. Remarquez le terme de *harpslaghere*, encore en usage aujourd'hui. Il annonce un instrument frappé plutôt qu'un instrument pincé. Or, la harpe de ces temps était fort petite et montée d'un nombre de cordes fort restreint. Celle en question ici, ne serait-elle pas un grand *hakkeberd* de forme triangulaire, dont on faisait vibrer les cordes à l'aide de baguettes?

bois et de la *scalmeye*. Cela n'a effectivement lieu que dans le cours du XVIe siècle, car au début du siècle susdit, c'est-à-dire en 1502, on voit encore la harpe figurer en tête des instruments dont jouent les artistes, *consteneers*, formés en société; ces instruments sont, outre la harpe, le luth, la viole, la trompette aiguë, *grielkin*, et la flûte; ils sont cités, comme on a vu, dans les statuts de la société de Sainte-Cécile, publiés au v. II de ces recherches (1).

Le luth devient, à son tour, l'instrument *princeps*, sur la vignette du frontispice du *Thesaurus musicus* (2) imprimé, en 1573, à Louvain, par Pierre Phalèse. Le personnage qui en joue, se trouve, la tête ceinte d'une couronne de lauriers, au milieu d'un groupe de musiciennes, donnant un concert de divers instruments, tels que : harpe, basse de viole, flûte traversière, flûte à bec, cornet, *zinke*, etc. Remarquons, en passant, que la harpe a exactement la même forme que celle de 1550, transmise dans le *Ligghere* d'Anvers (3).

A l'*ommegang* de Louvain, de 1594, si soigneusement décrit par M. Van Even, les musiciens de la commune sont au nombre de quatre : un trompette et trois *scalmeyers*, comme le démontre le dessin suivant :

(1) Page 23 à 26.
(2) Décrit au t. II de la *Musique aux Pays-Bas*, p. 402.
(3) Voy. ci-dessus, verbo ANVERS.

Ce dessin paraît ici moins pour les instruments que pour le costume. Les instrumentistes de Bruxelles, dont il a été question, se tiennent la tête découverte, dans la procession des *Pucelles*. Ici, les virtuoses sont coiffés d'un chapeau rond, dans le genre de celui qui revient en vogue aujourd'hui. L'un des musiciens, le chef du quatuor peut-être, porte l'épée. Deux autres ont le blason de la ville sur le bras gauche. Tous ont le petit mantelet espagnol, le col tuyauté, le pantalon court, les bas allant jusqu'aux genoux et de petits souliers.

Les instruments à cordes ont-ils disparu? Tout ce que nous pouvons ajouter à ce qui précède, sur l'*ommegang* de 1594, c'est qu'un joueur de musette marche, comme à Termonde, devant le *Ros Beyaerd*, et peut-être exécute, aux sons de son instrument, des gambades devant le cheval traditionnel.

Il sera question ailleurs de la *Marche des patriotes de Louvain*, découverte par nous dans un village de Flandre.

LIÉGE. — Le rôle des ménestrels à Liége doit avoir été considérable, eu égard à l'importance musicale de la cité. En attendant que des études spéciales le fassent ressortir, sous ses aspects multiples, consignons ici trois renseignements qui ont leur valeur particulière.

On possédait à Liége une « compaignye des ménestriers et cuisiners (1), » la quelle obtint, en 1526, du cardinal De la Marck, la « confirmation et approbation » de ses statuts antérieurement décrétés, et qui, étant revenue à la charge, pour le même objet, en 1605, auprès du prince-évêque Ernest, en reçut la dépêche dont le texte suit :

Ernest, à tous, etc., salut. Reçeu avons l'humble supplication des maîtres et confrères de la compaignye des ménestriers et cuisiners de ceste nostre cité de Liége, ordonnée à l'honneur monsieur St-Giel,

(1) Ménétriers et cuisiniers! Cela peut paraître assez singulier à ceux qui ignorent que les ménestrels anciennement étaient à toutes les mains et savaient, au besoin, faire « un peu de cuisine. » KASTNER, *Danses des morts*, p. 162.

contenante comme ils auroint, passé désià loingtemps, conçeu entre eulx aulcuns poincts et ordonnances pour estre par ceulx de la compaignye observez, et desquels ils ont heu confirmation et approbation par feu nostre prédécesseur le cardinael De la Marcke, en son vivant évesque de Liége, l'an mille chincq cent et vingt-siex, lesquels par laps du temps et négligence d'observation n'ont esté observées, nous suppliant vouloir de nouveau confirmer et approuver leurs dits status et ordonnances, approuvées par les eschevins de nostre haulte justice de Liége, et burghemaîtres, jurés et Conseil de ceste nostre cité, comme appert par leurs lettres ausquèles les présentes sont, par forme de traufficques, annexées. Pour ce est-il que nous, condescendons favorablement à leur requeste, avons approuvé et confirmé, approuvons et confirmons, par ces présentes... (1).

L'association était placée, comme on le voit, sous le patronage de saint Gilles. Les mots « passé désià loingtemps» assignent probablement une époque assez ancienne à la première rédaction de ses statuts, et, partant, à son organisation même.

Dès 1530, nous voyons les divers ménestrels de la cité idéalisés en quelque sorte sur le portail de l'église de Saint-Paul, par une série d'anges ailés, célébrant, au moyen de divers instruments en vogue et notamment par des instruments à cordes, la cérémonie du couronnement de la Vierge. «Un grand nombre de sculptures, de détails d'ornementation architecturale, dont il ne faut pas retrancher des statues et des bas-reliefs d'église, dit Kastner (2), représentent des scènes musicales et des personnages figurés comme musiciens. Ce sont, ou des allégories religieuses, des tableaux de piété, principalement des chœurs d'anges, de saints, de bienheureux, des portraits de la sainte Cécile, des représentations des noces de Cana et de quelque autre objet biblique, etc., ou des scènes qui n'ont rien d'allégorique, ni de religieux à proprement parler, mais qui attestent la part que les usages de la ménestran-

(1) Conseil privé, registre n° 33; dépêches, f° 132, aux Archives de l'État à Liége.

(2) *Danses des morts*, p. 159.

die eurent dans les mœurs du moyen âge et jusque dans les cérémonies du culte. »

Le relevé exact de ces instruments devrait être dressé, pour en faire profiter l'histoire musicale de Liége (1).

Il s'agirait de rattacher à l'étude de ces instruments, la biographie des principaux luthiers de la localité. Liége en aura fourni de nombreux, croyons-nous. L'irruption du violon dans l'église, au début du XVIIe siècle, donna une nouvelle impulsion à la facture de cet instrument, auparavant si déconsidéré. L'un de ces industriels s'adressa, en 1637, à la corporation des charpentiers, pour y être reçu comme membre, en vue de pouvoir exercer, sans obstacle, « la ditte arte dans cité, franchiese et banlieu dudit Liége. » Convocation faite de la gilde, le 23 août de l'an précité, « maistre Pière Pettre, feuseur de violon, » y comparaît, et, après avoir déclaré, à tous les membres présents, son intention d'observer fidèlement les statuts et les priviléges de l'association, il y laisse, comme gage de son admission, un premier à-compte de six patacons, plus une caution pour le reste de la somme à fournir.

Voici l'acte dressé, au sujet de cette convocation. Les termes en sont d'une naïveté qui contraste singulièrement avec le ton solennel de la pièce précédente :

Assemblement touchant lacqueste maistre Pière Pettre, feuseur de violon.

L'an mil siex cent treingt cincque, du mois d'aoust le vingt-quattrème jour, estant, nous les gouverneurs, jurés, officiers et généralité du bon mestier des charpentiers de la cité, franchiese et banlieu de Liège, assemblé sur nostre chambre et lieu acoustumé, siégé sur le marché, par nostre serviteur sérimenté, qui en at fait fidel rapport, après meure délibération prinse, sur ce que maistre Petter Pettre, feuseur de violon, serroit intentioné d'acquerir la grande rante (*sic*) de nostre mestier, at esté ordoné que, pour la ditte acquette, ledit Petter payerat audit bon mestier et ses officiers, tous droits affé-

(1) Un dessin nous en avait été promis. Il n a pu être exécuté assez à temps pour figurer dans ce volume.

rants à laditte acqueste, suivant les chartes et privelèges, luy faisant deffence de plus ultérieurement exercer la ditte arte dans cité, franchiese et banlieu dudit Liège, sinon ayant fait le gré dudit bon mestier, et nul maistre dudit mestier pouldrat iceluy recevoir pour travaller desoub luy, ny ne pouldra iceluy reconvocquer les compaignons, par après à cedit effect, ne soit que ni celuy Petter se conforme aux suditles chartes et privilèges dudit mestier ; et, tantoest après, estant la plus grande partie des compaignons recomparus avec les gouverneurs, sur la ditte chambre, y est illec aussy comparus ledit Petter, liquel at déclaré se conformer du tout et par tout, touchant la ditte acqueste, oz chartres et priveléges dudit mestier, présentant promptement siex pattagons sur ledits droyts, et, pour la rest, il luy est accordé terme trois mois ens trois mois, parmy respondant, pour le résidu, ce que ledit mestier et compaignons présents luy ont accordé, ayant là-mesme compté, Arnuld Marlcon présent ce,acceptant lesdits siex pattagons,liquel (animovovendi debitans) pour ledit Petter et soy faisant fort et partie pour iceluy, at promis et soy obligé envers ledit mestier, de parfurnir le résidu d'icelle acquesté, ens trois mois prochains, ce que ledit mestier at accepté ; sur quoy avons, nous les compaignons et comunaulté, donné charge et commission à nostre greffier d'icelle et registrer sur l'an, mois et jour que dessus (1).

On voit, par ce document, que l'art de la lutherie n'était point assez estimé à Liége,pour l'annexer à la corporation qui, comme à Anvers, monopolisait la peinture, la sculpture, la gravure, etc. Les ménestrels auprès des cuisiniers, nous venons d'en voir l'antique signification ; mais les facteurs de violons auprès des charpentiers, convenons que cela est assez bizarre ! Peut-être trouvera-t-on, dans la suite, quelque document qui assignera aux luthiers une place plus digne du talent qu'ils avaient à déployer. Il y a quelques années, nous trouvâmes, en compagnie de notre ami Snoeck, chez un brocanteur de Liége, un instrument du siècle dernier, portant l'étiquette d'un facteur de cette cité. Nous enregistrons cette particularité à simple titre de

(1) Archives de l'État à Liége, f° 14, v° du registre 41 des Archives de la cité de Liége ; *Charpentiers ;* récès de 1631 à 1661. Il y avait, à la même époque, à Amsterdam, un musicien appelé Nicolas Pettre. Un André Pièvre était facteur d'orgues à Tournai, en 1472.

memorandum, car, pour le talent qui a présidé à l'instrument signalé, il est bien mince, sinon nul. Tout récemment fut vendu, à la mortuaire de Mlle Liedts, à Audenarde, un violon du même siècle, contenant à l'intérieur de la caisse le nom d'ANCIAUME. S'agit-il également d'un luthier liégeois?

Quant aux ménestrels, déjà appelés dédaigneusement *ménétriers*, l'état de plus en plus précaire de leur métier aura empêché leur réhabilitation, et, au XVIIIe siècle, ils auront disparu, comme partout ailleurs, sans laisser, dans l'histoire musicale, une trace qui mérite d'être relevée.

MONS. — Sans nous arrêter au *chapel de roses* montois, qui apparemment a une signification fort ancienne, dérivée du *Tour du chapelet* que Dinaux place au XIIIe siècle (1), nous pouvons constater, avec M. Devillers (2), que la Cour des comtes de Hainaut eut ses trouvères et ses ménestrels, ceux-ci plutôt instrumentistes que poëtes, et devenus, au XIVe siècle, exclusivement musiciens, ainsi qu'il a été dit. C'est sans doute à cette époque de transformation que se rattache la création des écoles de ménestrels.

Mons en possédait une en 1406. Durant le carême de cette année, le roi des ménestrels de Hainaut et ses compa-

(1) *Trouvères*, etc., t. III, p. 373 et 374; *la Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 39 et 40. — Rappelons, à ce sujet, que, parmi les intéressantes sculptures qu'on voit à Reims, sur l'édifice appelé *maison des ménestriers* et appartenant au commencement du XIVe ou à la deuxième moitié du XVe siècle, on distingue une figure ayant le front orné d'une couronne de roses. Or, cette couronne de roses est, dit Kastner dans les *Danses des morts*, le *chapel de fleurs* que les ménestrels obtenaient, à la suite de leurs jeux poétiques, comme récompenses de leur habileté. Une lettre de grâce de 1401 porte, en effet, ceci : « Les compagnons de la paroisse de Sainte-Marguerite, en la ville de Saint-Quentin, signifièrent qu'ils donneraient un chapeau de fleurs au mieux chantant une chanson de ce siècle. » Le 2e volume de notre *Théâtre villageois en Flandre* offrira plusieurs exemples de ce genre. Le chapel de roses se nommait, en cette contrée, *Roosenhoedje*.

(2) *Essai sur la musique à Mons*, p. 9.

gnons tinrent une série de séances, où sans doute les éléments pratiques de leur art étaient enseignés à de jeunes adeptes. La ville, reconnaissante de ces services, leur fit don d'une somme de quatre livres dix sous :

Au roy des ménestreurs de Haynaut et à plusieurs compaignons ménestrels qui, en son quaresme, avoient tenut leur escolles en le ville de Mons, fut donnet de courtoisie en ayde de fraix par yaulx fais..... iiij liv. x s. (1).

Guillaume IV de Bavière, comte de Hainaut, avait à sa cour un ménestrel appelé Jean Hannelet. A la mort du prince, arrivée en 1417, Jean Hannelet, qui avait reçu de lui une pension viagère de cinquante couronnes d'or de France, continua à la recevoir du duc de Bourgogne, qui, comme on sait, vint en possession du comté de Hainaut. Nous avons vu une quittance donnée par l'artiste, en 1443, c'est-à-dire un an avant sa mort, à Jean Rasoir, conseiller de Philippe-le-Bon (2). On connaît de lui un sceau représentant trois hanaps ou canettes, avec la légende gothique : S. Jehan Hanelet (3).

Ce musicien se nomme, en 1424, « roi des ménestreux du pays de Haynaux, » et, deux ans après, « ménestreux à monseigneur le duc de Brabant. » Jacqueline de Bavière était devenue l'épouse de Jean IV, souverain de Brabant.

Par lettres patentes, datées de Valenciennes, le 22 février 1420 (v. st.), Jacqueline de Bavière, alors comtesse de Hainaut, fait don de douze couronnes d'or à Johannes, son harpeur, pour faire un voyage à Saint-Jacques en Galice (4).

(1) A. Lacroix, *Épisode du règne de Jean de Bavière*, p. 43.

(2) Chambre des comptes, Acquits de Lille, aux Archives générales du Royaume.

(3) *Archives des Arts*, dans le *Messager* de 1867.

(4) A. Lacroix, *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 2e série, t. VIII, p. 352.

On peut croire, sans risquer de se tromper, que ce harpeur n'est autre que Jean Hannelet.

« La mention de ménestrels, de *trompeurs*, et de joueurs de cornemuse, existe, dit M. Devillers (1), dans les premiers comptes du chapître de Sainte-Waudru, de 1342 et années suivantes. » Ces instrumentistes assistaient, à cheval, à la procession de Mons. Les ménestrels jouaient du chalumeau (?) et de la *buisine*, buccine. Les uns et les autres figuraient à la tête des milices bourgeoises, le jour où elles prenaient les armes.

A en croire M. Devillers, les compagnies militaires montoises, dites *serments*, avaient, de toute ancienneté, une marche guerrière, sur laquelle ont été notées les paroles du *Doudou*. Nous laissons à l'érudit archiviste la responsabilité de son assertion.

Les ménestrels montois avaient aussi, pour mission officielle, d'égayer, par leurs concerts, les foires et les marchés. En 1532, le magistrat de Mons prit à son service quatre joueurs de hautbois : Hacquin de Lues, Simon de Hestrud, Pollet de Caingnoncle, et Petit-Jean de Haussy, qui s'étaient engagés à jouer, tous les jours, de onze heures du matin à six heures du soir, en face de l'hôtel de ville. Cet usage, dit M. Devillers, suspendu à la suite de la surprise de Mons, en 1572, fut remis en vigueur le 15 juin 1574, puis aboli en 1578, puis enfin rétabli, le 19 septembre 1585, où le magistrat réinstalla les hautbois dans leurs anciennes attributions, en stipulant, entre autres conditions, celle de n'admettre que les idoines (1).

(1) *Essai*, etc., p. 10.

(2) *Id.*, p. 16. Le texte de la résolution du Conseil qui les supprima le 8 mars 1578, dit, entre autres : « qu'il est mal propre, au temps présent, de jouer des hautbois à la maison de ville, estant l'argent bien requis pour la fortiffication de la ditte ville, aussy que les joueurs font bien petit devoir..... » A propos de « symphonies de hautbois, » on lit dans l'histoire de l'ordre royal militaire de Saint-Louis, que, pendant le siége de Mons, en 1691, les officiers français eurent la galanterie d'offrir aux dames de la ville assiégée un concert de hautbois qu'elles vinrent écouter des remparts. Anecdote citée par Kastner, *Danses des morts*, p. 183, note 3.

Les gages que chacun de ces musiciens touchait annuellement, avaient été fixés d'abord à la somme de 24 livres. Le 30 juin 1533, ils furent élevés à 30 livres, plus 6 livres « en avancement de une robe qu'ils deveront faire. » A la Saint-Baptiste, époque du renouvellement du magistrat, ils recevaient deux setiers de vin.

On voit, dans les comptes de Jean de Marnix, que deux instrumentistes de Mons, un joueur de harpe et un joueur de psaltérion, se firent entendre, en 1522, à l'hôtel de Marguerite d'Autriche à Bruxelles :

A deux jouheurs d'arpe et psaltérion de la ville de Mons en Hainaut, la somme de deux carolus d'or.

La somme de deux carolus d'or, donnée, à titre de gracieuseté, aux ménestrels montois, paraîtra bien exiguë, si on la rapproche de celle que reçut, en la même année, un joueur de lyre du roi d'Angleterre Henri VIII :

A ung joueur de lire du roi d'Angleterre, la somme de sept carolus.

Mons fut représentée, par ses ménestrels, aux fêtes pompeuses, qui eurent lieu, à Anvers, en 1555, à l'occasion d'une assemblée de la Toison d'or, présidée par Philippe II (1).

Le 16 mars 1549 (n. st.), le magistrat montois avait autorisé l'établissement d'une gilde de musiciens, sous le nom de *Sainte-Cécile*, qui eut sa chapelle dans l'église Saint-Germain (2), et dont les statuts datent du 4 avril 1588 (3). Tous les instrumentistes montois étaient obligés d'en faire partie. Ils devaient pouvoir jouer du hautbois, du cornet, de la flûte et du violon, et n'étaient proclamés maîtres

(1) De Burbure, *Aperçu*, etc., p. 16.
(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 134.
(3) Le texte en a paru, d'après A. Lacroix, dans la *Musique aux Pays-Bas*, t II, p. 31 à 35.

qu'après avoir su jouer deux morceaux sur chacun de ces instruments.

« L'organisation dont il s'agit, fut bonne dans son principe, dit avec raison M. Devillers, parce qu'elle empêcha l'art de tomber dans l'état de dégradation où l'avaient mis ailleurs les derniers ménestrels (1). » Les organistes et les autres musiciens, tels que les chanteurs, n'y étaient qu'exceptionnellement admis.

Le clergé n'avait pas attendu cette adhésion des ménestrels, pour inscrire sur les vitraux de la cathédrale les principaux instruments dont ils se servaient, dans les cérémonies extérieures du culte, comme aux processions et aux drames liturgiques joués sur les cimetières. Ces verrières, ainsi symbolisées, sont, pour nous, ce que sont les sculptures décrites plus haut : l'expression d'un art fort cultivé, monopolisé d'abord au profit des réjouissances profanes, puis utilisé par l'église, qui, pour n'être point en dissonnance avec des usages qui avaient pris force de loi, avait pactisé ouvertement avec elles.

Ces verrières datent du commencement du XVIe siècle. Elles offrent de l'intérêt, en ce qu'elles reproduisent, avec assez d'exactitude, la forme des instruments dont se servaient les virtuoses montois, à une époque où ces instruments subirent de nombreuses transformations. Les instruments qui y figurent, sont notamment une flûte à bec, une flûte traversière, un hautbois, un cornet, une rote, un rebec, une cornemuse, une harpe, une guitare, etc. La harpe est, à peu de chose, la même que celle du *Ligghere* d'Anvers (2).

La clôture du chœur de l'église de Saint-Nicolas-en-Havré, est également ornée d'instruments, mais d'une époque infiniment plus moderne, et, en outre, d'une forme entière-

(1) *Essai*, etc., p. 17.

(2) *Essai*, etc., planche Ire. A la planche IIIe, on voit une trompette de veilleur de nuit, longue de 85 centimètres, ainsi qu'un olifant à ornementation précieuse, dont la provenance est prétendûment attribuée à Gilles de Chin.

ment française. Ce sont, entre autres, un basson, un serpent, des flûtes à bec, une flûte traversière, un violon, une harpe, une lyre, etc (1).

Nous avons cité, à une autre place, les faits concernant les théâtres et les sociétés de concerts établis à Mons, aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Lorsqu'en 1787, les patriotes montois s'enrôlèrent pour soutenir l'indépendance du pays, dit M. Devillers, il se forma, parmi les amateurs-instrumentistes de la cité, un corps de musique pour marcher en tête des compagnies de volontaires. Ce corps prit la dénomination de *Grande musique turque*, à cause du costume oriental de ses exécutants. On le voit figurer, précédé de son fameux tambour-major le comte Tallard, sur une estampe qui représente l'arrivée, en face de l'hôtel de Bruxelles, des patriotes de Mons, le 15 juin 1787. Des fragments de cette estampe ont été reproduits dans le petit travail de M. Devillers relatif à la musique de Mons. On peut y voir l'Harmonie des volontaires, composée de trente-deux exécutants, enrichie de plusieurs instruments d'invention moderne.

Cette musique était encore constituée en avril 1794. Dissoute, à l'époque de la rentrée des Français, ses membres formèrent, en 1809, la musique de la garde sédentaire. Des témoignages contemporains, recueillis par M. Devillers, constatent que ce corps d'harmonie était composé de musiciens d'élite.

La *Marche des volontaires de Mons*, que nous avons eu la bonne chance de retrouver dernièrement, est, parmi toutes les compositions de ce genre écloses à la même époque, celle qui offre le mieux un cachet artistique. Nous la publierons telle qu'elle nous est parvenue, c'est-à-dire réduite pour le clavecin ou le piano.

MALINES. — A notre avis, tout sens énigmatique doit disparaître, à la lecture des deux extraits suivants, relatifs

(1) *Essai*, etc., planche IVe.

à une école de joueurs de viole, tenue à Malines, en 1328 et 1368 :

Dat men den vedeleren gaf te hulpe te haere scole, doen hi de vedelerscole was... (1).

Allen den vedeleren, in hovescheiden, doe si te Mechelen hore schole quamen houde... (2).

On peut même inférer de ces passages, qu'à tour de rôle le roi des ménestrels de Brabant organisait l'enseignement public de la viole, dans quelque ville de sa juridiction: *doen hi(er) de vedelerscole was*, et que les maîtres, chargés de cet enseignement, étaient assez considérables en nombre: *alle de vedeleren*.

C'est ainsi, croyons-nous, que les ménestrels agissaient dans les autres contrées des Pays-Bas, pour renforcer leur phalange, et entretenir les traditions conventionnelles de leur art.

Malines, au surplus, a dû être, à cette époque, un centre musical assez important, vu que des luthiers s'y étaient établis, et qu'on y venait d'assez loin pour s'y procurer toutes sortes d'instruments :

Des anderen daghs na Dertiendach, Tordrecht, Heussen ende Cuenssen, ruuspipen ende scalmeyen mede te coopen te Mechelen, vij mot (3).

Op Sinte-Mattys avonde, t' s'Gheerdenberghe, Heussen, Cuenssen ende Wolf den pipers, te Mechelen met met te riden, om instrumente te halen, x ij mot (4).

Voilà donc les virtuoses de Jean II de Châtillon, d'ordinaire installés en Hollande au service de leur prince, faisant un voyage d'une trentaine de lieues, pour s'approvisionner, à Malines, de cornemuses, de *scalmeyen* et d'autres instruments à leur convenance.

(1) *Comptes de la ville de Malines*, année 1328-1329.

(2) *Id.*, année 1365-1366.

(3) *Comptes de Jean II de Châtillon*, de 1365-1366, dans les *Arts en Brabant*, etc.

(4) *Id.*, de 1366-1367.

On y fabriquait, et, à coup sûr, on y jouait du chalumeau, de la flûte, du *bonghe* et des naquaires; les textes qui suivent sont formels à ce sujet:

Enen menestrele, ende enen anderen menestrele met eenen riethoern ende mit eenre ackare, die her Vrancken wapen van Borssele droegen (te Mechelen).... (1).

Te Mechelen, ij menestreele van Bruessele, mit ij riethoernen... (2).

Eenen anderen menestreel, te Mechelen, mit eenre fleute, iiij st. (3).

Vridaghes, op Sinte-Agnetendach, te Mechelen, eenen bonghenaer diere op peep (4).

Aux deux siècles suivants, c'est Anvers, on l'a vu, qui devient le centre de l'industrie instrumentale. Et comme si, à son tour, la métropole commerciale eut à payer son tribut à l'instabilité des choses humaines, et à expier, en quelque sorte, son opulence et sa prospérité, elle dut voir, au XVIIe siècle, les villes de son voisinage s'adresser à l'étranger pour la provision d'instruments dont elles avaient besoin.

Ainsi, Malines, entre autres, fit venir de Nuremberg les trompettes en cuivre qui devaient retentir à ses foires et à ses *ommegangen*. Ces trompettes existent encore (5). Elles sont d'une forme élégante, et leur pavillon est orné de jolies figures (anges) en relief. L'inscription porte le nom de LOUIS DE HAASE, A NUREMBERG, avec un lièvre comme emblême parlant. On en voit des spécimens semblables dans Luscinius, qui les appelle *Clareta et Feltrummet* (6).

La préférence donnée à un luthier d'Allemagne, s'explique peut-être encore par des liens de parenté qui rattachaient De Haase aux Pays-Bas. Outre que son nom a la forme flamande, on rencontre, parmi nous, au XVIIe siècle,

(1) *Comptes de Jean II de Châtillon*, de 1374-1375.

(2) *Id.*, de 1361-1361.

(3) *Id.*, *ibid.*

(4) *Id.* Passage déjà invoqué. Voy. BRUGES.

(5) Elles sont conservées par notre excellent ami Gustave Van Hoey, directeur de l'Académie de musique à Malines. Le même artiste possède un *hakkebert* flamand du XVIIe siècle, avec les lettres de la tablature.

(6) Voy. aussi KASTNER, *Danses des morts*, p. 219.

diverses familles qui le portent, et notamment un Jean De Haese, auteur de *Baletti da camera* imprimés à Amsterdam, et un Melchior De Haese, qui eut, au XVIIe siècle, une célèbre fonderie de cloches à Anvers.

C'est apparemment un ménestrel qui est l'auteur des deux recueils de danses pour cithare, publiés à Louvain chez Phalèse, en 1568 et 1569. En tout cas, Sébastien Vreedman — c'est de lui qu'il s'agit — est un malinois, qu'il faut inscrire à l'actif des musiciens qui ont fait honneur à l'art instrumental :

Nova longeque elegantissima cithara ludenda carmina, cum gallica tum etiam germanica, Fantasiæ item, Passomezi, Gailliarde, Branles, Almandes, etc. Nunc primum ex musica in usum citharæ traducta per Sebastianum Vreedman, mechliniensem. His accessit luculenta quædam et perutilis institutio qua quisque Citra alicujus subsidium artem chitarisandi facillime percipiet. — Lovanii, excudebat Petrus Phalesius, typographus juratus. Anno 1569. In-4°.

Carmina quæ Cythara pulsantur Liber secundus, in quo selectissima quæque et jucunda carmina continentur : ut Passomezi, Gaillardes, Bransles, Alemande, et alia ejus generis permulta quæ sua dulcedine auditorum animos mire oblectant. Nunc primum summa qua fieri potuit facilitate in tyronum usum per Sebastianum Vreedman, mechliniensem, composita. — Lovanii, excudebat Petrus Phalesius, typographus juratus. Anno 1569. In-4°.

Ces deux recueils rarissimes, à la fois théoriques et pratiques, ont échappé, comme tant d'autres curiosités musicales de notre pays, à l'attention de Fétis.

Tout le monde a entendu parler du musicien malinois, Tuerlinckx, qui, au siècle dernier, maniait, avec une égale habileté, la plume du compositeur et le ciseau du luthier, et à qui l'on doit une foule d'excellents bassons, de mélodieuses flûtes et de hautbois parfaitement conditionnés, dont quelques-uns ont été recueillis dans des collections

particulières (1). M. Snoeck, entre autres, a pu se procurer de ce facteur un contrebasson, modèle autrichien. Ce spécimen est devenu une vraie rareté.

Les renseignements relatifs aux ménestrels de Malines doivent se borner à ces faits, le reste tombant nécessairement dans les généralités connues. Dès 1470, on voit ses *trompers* et ses *pijpers* à l'*ommegang* de Termonde. En signalant cette information, nous avons montré, par induction, toute la série d'apparitions, que firent, à Malines même, les ménestrels aux gages du magistrat, soit dans les cortéges civils, soit dans les solennités religieuses, telles que processions, installations d'évêques, etc.

Les ouvrages spéciaux sont remplis de détails intéressants à ce sujet.

GRAMMONT. — Il suffira de grouper ici les particularités les plus saillantes qui se rattachent au fonctionnement des ménestrels à Grammont.

Bien avant 1424, les *pipers* et les *trompers* du seigneur de Boulaere se rendent à la foire de Grammont, pour divertir les nombreux marchands, accourus de tous les points du pays :

Ghegheven mins heeren pipers ende trompers van Boelaer, die pepen ende trompten in de vryheit van der kermesse te Gheroudsberghe, alsoo ghecostumeert es gheweest te vele stonden van den daghen, hem allen over huerlieder moyte, omme te hulpe te huerlieder coste waerts, over al, xxxvj st. (2).

Plusieurs exemples, cités par nous, ont démontré que les grands seigneurs avaient jadis leurs chantres et leurs instrumentistes. Celui-ci porte une date assez ancienne. Les *pipers*, attachés au seigneur de Ghistelles, remontent plus haut encore : 1409 :

(1) Voy. sa biographie dans Fétis, dans Piron, et surtout dans Van Melckebeke, auteur d'une notice avec portrait du célèbre luthier malinois.

(2) *Comptes de la ville de Grammont*, année 1424.

Ghegheven myns heeren pipers van Ghistele in hoorsscheden van dat zy upten dach van den ommeganghe pepen voor thelighe bloed, vj lib (1).

Le même fait se produisait en Angleterre, comme nous le prouvent, entre autres, les comptes d'Oudenbourg de 1471. On y voit que le duc de Glocester étant arrivé en cette ville, pour y passer la nuit, les musiciens attachés à sa suite profitèrent de l'occasion pour charmer, par des accords harmonieux, les habitants de la paisible cité flamande. C'étaient, entre autres, les trompettes, les clairons et les ménestrels; ceux-ci jouaient vraisemblablement des airs complets, empruntés aux chants les plus en vogue dans leur pays :

Item, ghegheven in hoffscheden den trompers, claroenen ende speyllieden vanden hertoghe van Closesteere in Inghellant, die hier deureleden ende eenen nacht letteden, ende vele ghenouchten maecten..... xxiiij s. par. (2).

Quant aux chapelles musicales organisées par les seigneurs les plus puissants, voici trois extraits qui constatent leur existence aux palais du seigneur De la Vere, en 1460, du seigneur De Fiennes, en 1532, et du seigneur Van Hemsem, en 1536 :

Den zelven daghe (xxj^{sten} dach in sporcle), den ghesellen van muzike van der cappelle van mynheere van der Verre, ij cannen wijns... xxxij s.

Den viij^{en} in novembre, ghepresenteert twee sanghers van mynheere de Fiennes, ij kannen wyns, als voren betaelt... lvj s.

Ten zelven daghe (xxvj^{en} in lauwe 1536, n. st.), ghepresenteert den cappellaen van myn heere van Hemsem, twee cannen wyns, te vij s. den stoop, betaelt xxviii s. (3).

Ces musiciens devaient avoir un certain mérite, indépendant de leur position, pour être reçus ainsi, avec le vin d'honneur d'usage, par le magistrat de Nieuport.

(1) *Comptes de la ville de Bruges*, année 1409.
(2) *Comptes de la ville d'Oudenbourg*, année 1471.
(3) *Comptes de la ville de Nieuport*, années 1460, 1532 et 1536.

La même année où les instrumentistes du château de Boulaere vinrent à la foire de Grammont, deux guitaristes parurent à la procession du Sacrement. L'année précédente, des harpistes y avaient été joints :

Ghegheven Janne Godelof ende sinen gheselle,de welke met ghiternen ende aerpen speelden in den ommeganc voor theleche sacrement, etc.

Ghegheven tween ghesellen,de welke met ghiternen speelden voor theleghe sacrement,als ment in processien omtrent de poort dracht alsoot ghecostumeert es, hemlieder te hulpen huerelieder costen waerts, ghegheven xij st. (1).

Les instruments à cordes pincées se maintiennent à la procession du Sacrement. Le luth se joint à la harpe en 1525. Pour les foires et les kermesses, ce sont les *pipers* et les *trompers* qui continuent à y dominer :

Betaelt den pypers ende trompers,die pepen ende trompten in de vryheyt van der kermissen van deser stede, alsoot ghecostumeert es, onder hem allen, iij lib. (2).

Gegheven Janne Michiels, die in sacramens daghe speelde vor theleghe sacrament, als ment omme drouch, iiij s. (3).

Betaelt den scalmeyers, die metten trompetten hier speelden ende trompten in de vryheit van der kermesse, naer costume,iij lib. (4).

Ghegheven twee speelluyden, die up de helighe sacraments dach in de processie speelden met erpen en luyten, overal xx st. (5).

Des joueurs de *scalmeye* d'Enghien et des joueurs de luth d'Audenarde participent à l'*ommegang* de Saint-Bartholomée, en 1550 et plusieurs années suivantes. Ils sont logés et nourris aux frais de la cité :

Betaelt vier schalmeyers van Edinghen ende drye luytenaers van Audenaerde, die vuyt laste van scepenen ten ommeganghe van Sainte Bartholomeeus speelden, over al tsaemen, te weten die van Edinghen... xij lib. par.

(1) *Comptes de la ville de Grammont*, années 1423 et 1424.
(2) *Id.*, année 1460.
(3) *Id.*, année 1464.
(4) *Id.*, année 1525.
(5) *Id.*, année 1528.

Item, betaelt de dreye speellieden van Audenaerde, die hier speelden ten voornoemden Bartholomeeus daeghe, ter costume... iiij lib. iiij par. (1).

Un instrument que nous n'avons pas encore vu fonctionner jusqu'ici dans des cérémonies extérieures, soit civiles soit religieuses, c'est le basson, qui, uni au hautbois, résonne à la procession de 1718. Le nombre de virtuoses qui étaient requis pour la circonstance, étant quatre, il y avait conséquemment l'accord complet du jeu à anches de la famille du hautbois :

By ordonnantie ende quittantie, betaelt aen Judocus Frans De Grave, omme beneffens syne vier medeconfreren inde processie, op den kermisdagh en in de kerke, op den aubois ende basson gespelt t' hebben, de somme van 28 pond.

FURNES. — De même qu'à Grammont, c'est le *snaerspel* qui domine aux cortéges religieux à Furnes. Cette ville a même été citée par nous, comme servant, en quelque sorte, de type, en cette matière, aux villes maritimes de la Flandre (2).

Le ménestrel revêt ici une forme inusitée, qui a sa singularité et son caractère. Brice Juerdan, le harpiste principal de la ville, était en même temps tailleur et échevin ! Ses partenaires, en 1449, se nommaient Jean De Berch et George De Damhoudere :

Brixis Juerdan, spelende met zer herpe, sacrements daghe voor thelighe sacrement in de processie, i kanne wyns, te vj s. de stoop, comt xij s.

Brixis Juerdan, Jan de Berch ende Joris de Damhoudere, spelende met snaerspele, sacrements daghe voor 't helighe sacrement in de processie, ij kannen wyns, te v s. vj den. de stoop, comt xxij s. (3).

Les instruments du magistrat, proprement dits, étaient les *pipers* et les *trompers* ou les *claretters* habituels. Ils se

(1) *Comptes de la ville de Grammont*, année 1550.
(2) Voy. *De Noordsche Balk*, etc., p. 9 et 10.
(3) *Comptes de la ville de Furnes*, année 1449.

faisaient entendre, entre autres,aux foires et aux banquets annuels donnés par les échevins nouvellement institués. Les *pipers* venaient ordinairement d'Ypres, à la fois pour le magistrat et pour la société de Saint-Georges, qui les utilisait, à l'*ommegang* du 3 mai, pour son tir solennel. Les trompettes étaient parfois mandés de Dunkerque :

Aldoe den ij trompetten ende ij claretten, dienende in 't ghelike der vorscrevene ghilde ende spelende ooc voorde wet, xij s.
Den pipers vander stede van Ypre, int ghelike spelende voor de wet, xij s.
Pieter Den Cot ende zinen ghesellen pipers, van zekeren dienste by hemlieden ghedaen inde jaermaerct, xxxvj s.
Den pipers, onthouden van der ghilde van sint Joris up den derdach meys, spelende voor de wet, te huerlieder maeltyd also ghecostumeert es, xij (1).

Le chant ne faisait point défaut à la table du magistrat. En dehors de deux artistes requis pour la circonstance, tout le chœur de Sainte-Walburge contribuait à ce concert vocal, et, pour en relever encore l'éclat, deux *pipers* de Lille furent adjoints, en 1470, à ceux provenant d'Ypres :

Den choristen van Ste-Wouburghen, bringhende spaers der wet ter maeltyt van der processie van den derdach mey's, xviij d.
Aldoe twee zanghers zinghende voor der wet tafle, ij s.
Den pipers, dienende ende spelende voor dezelve wet, xij s.
Noch andre pipers van Rysele, xij s. (2).

Un trompette gagiste permanent, André Pitgam, faisait le guet, participait à la proclamation des nouvelles ordonnances, et jouait, trois jours durant, avec ses confrères, à la *jaermaert*. Le magistrat l'assista pécuniairement, lors de la perte de sa femme et de son enfant, morts de la peste :

Andries Pitgam ende zine ghesellen, spelende ende trompende de iij daghen vander jaermaert..... xxxvj s.
Andriese Pitgam, trompere ende diennaere vander stede, omme dat

(1) *Comptes de la ville de Furnes*, année 1451.
(2) *Id.*, année 1470.

hy woende in der stede huus ende daer in ghestorven waren zyn wyf ende een kind vander pestilencie, vertrecken zoude ende thuus verlichten ende zuuveren, over al ende uut gratien..... xlij s. (1).

André Pitgam put prendre une excellente leçon de son instrument, lors du passage, à Furnes, du duc Antoine de Bourgogne et du seigneur de Gruuthuyse, tous deux suivis de leurs ménestrels, qui firent retentir les rues de la ville de leurs fanfares joyeuses. Les comptes communaux, en disant que les instruments dont les virtuoses faisaient usage, étaient des trompettes, ajoute naïvement qu'ils jouaient des airs populaires, *liedekine*, ce qui, on en conviendra, nous semble assez difficile à admettre. Si leurs sonneries avaient vraiment l'importance d'une chanson, il faut croire qu'ils se sont servis, à ce sujet, de *zinken* ou de tout autre instrument offrant des ressources plus grandes que la trompette pure et simple :

Den trompetten van mynen heere den bastaerd ende mynen heere vander Gruuthuse, lydende ende passerende duer dese stede, ende spelende liedekine uut ghenouchten ende recreatien, ende te hulpe van huere costen.... xxiiij s. (2).

Autre singularité, qui, comme détail de mœurs, mérite d'être enregistrée. Lors de la joyeuse entrée de l'empereur Maximilien ou Charles-Quint (impossible de préciser, cette fois), le tambour de la ville escalada la tour jusqu'au faîte de la flèche, et parvint à s'y cramponner de façon à pouvoir exécuter, sur son bruyant instrument, toutes sortes de roulements fantaisistes :

Den xxiiij^e meye, als de keyser onse ghenaden heere dese stede cam bezweeren, Passchier van Waerheer spelende metten trommele up de naelde boven up den tor, ij kannen, te xij s. den stoop comt..... xlviij s. (3).

(1) *Comptes de la ville de Furnes*, années 1461 et 1463.
(2) *Id.*, année 1461.
(3) *Id.*, ann. ....? La note ci-dessus a été prise sans indication chronologique.

Le fifre et le tambour ainsi que les *weifelaeren* (?) du capitaine de la châtellenie, devaient avoir un certain prestige aux yeux des autorités de cette circonscription territoriale, vu qu'ils étaient traités partout avec une courtoisie surprenante. Ici, le vin d'honneur, là un bouquet, ailleurs des présents :

Betaelt den xxix^en in april (xv^c) xxiiij, by laste van Joos Van Eykelsbeke, landhouder vander commune, ende capitein van Veurnambacht, te Rousbrugghe, van zekeren costen ghedaen by weyfelaeren, tromslaghers, fyfere ende andere, de somme van..... xij lib. xvj s.

Betaelt van iij kannen wyns ghepresenteert den fyfers, tamburins ende weifelaers vanden capitain van Veurambacht ; ten selven pryse, compt..... iij lib. xij s. (1).

A ces particularités, ajoutons une appellation *sui generis* que portait un bourgeois de Furnes, cité, en 1530, dans les comptes de châtellenie : « Hansken Vander Scalmeye.» Est-ce un nom de famille, d'habitation, ou de virtuose ? L'abstention nous paraît, en ce cas très-douteux, conforme à toutes les lois d'une réserve prudente.

DAMME. — Dès le début du xve siècle, la trompette sonne à la procession de Damme :

Betaelt ij trompers ende j rethooren, die voor tsakrement speelden, xviij lib. (2).

Cette localité, bien que non encore déchue au rang de village, n'avait pas des ménestrels à gages fixes, et, sous ce rapport, elle était constamment tributaire de Bruges, si elle ne l'était de Gand ou de l'Écluse :

Betaelt van tween trompers die voor tsacrement trompeden, dwelke ghehuert waren te Ghent bi ghebreke dat men gheenen vant te huerne te Brucghe noch ter Sluus, costen xij lib. xij st (3).

(1) *Comptes de la châtellenie de Furnes*, années 1524 et 1538. « Vers 1530, Henri VIII avait un orchestre de table composé de tympanons et de fifres. » CELLER, *Origines de l'opéra*, p. 126.

(2) *Comptes de la ville de Damme*, année 1401.

(3) *Id*, année 1410.

Les ménestrels arrivaient non-seulement avec des *ghesellen*, compagnons, mais avec des *cnapen*, valets. Cela n'allait pas mal à des virtuoses qui se servaient de trompettes d'argent massif :

(Sacraments daghe,) betaelt Pieter Vander Pieto ende zine ghesellen trompers, van dat zylieden upten vorscreven dach trompeden, metgaders huerlieder cnapen, xij lib. xij st. (1).

Betaelt Joris Cornet, van dat hi gesonden was te Brugghe omme twee zelverinne trompen, omme mede te trompene voor tsacrement ende tsanderdaeghs weder thuus te livereerne, metgaders eenen cnecht die de verseide trompen drouch en haelde, van ij daghen x gr. sdaeghs, maken xx st. parisis houds, valent nieux xvij st. vj den. (2).

La trompette n'a pas le monopole de la procession. Un instrument à cordes, la viole, vibre devant le Sacrement :

Ghegheven, bi beveilne vanden burchmeesters, eenen meester Hemric, van dat hi voor tsacrement speelde met zire vedele, xxiiij st. (3).

Le rôle des ménestrels, à Damme, avait d'autres attributions. Ils fonctionnaient aux inaugurations. Ils allèrent notamment à la rencontre de Philippe-le-Bon, lors de sa joyeuse entrée, en 1423. Chaque année, ils se faisaient entendre à la fête de Pâques et à la foire générale. Enfin, ils veillaient, la nuit, à la tour de la Halle :

Betaelt Jan Hooft ende zine ghesellen, van dat zy voor minen vorseiden heere (hertoghe van Bourgoendien) trompeden, als hi quam in de stede, xxiiij st. (4).

Jean Hooft ende zinen gheselle, van dat zy trompten in de vier paessche daghen, achtervolghende den houden costumen, also men gheploghen heift, xxiiij st.

Item, betaelt Jean Hooft ende zine gheselle, van dat zy trompten in de Dammaeret, mids dat hier vooren es vergheten te scrivene, xxiiij st. (5).

(1) *Comptes de la ville de Damme*, année 1418.
(2) *Id.*, année 1433.
(3) *Id.*, année 1421.
(4) *Id.*, année 1423.
(5) *Id.*, année 1427.

L'année 1447 fut marquée, à Damme, par une assemblée que le roi des ménestrels de Flandre et d'Artois y tint, assemblée qui eut, selon toute apparence, pour résultat immédiat, l'établissement d'une école, où les ménestrels des deux pays pouvaient apprendre le mécanisme des divers instruments à la mode. Ailleurs, on l'a vu, le mot *vergaderinghe* était suivi des mots complémentaires *van huerlieder scole*, lesquels font défaut ici, par une de ces inadvertances de scribe si fréquentes dans les anciens registres de comptabilité. Cette réunion de virtuoses coïncidait avec un grand tir à l'arbalète, auquel Philippe-le-Bon prit part:

Ghegheven, bi avise van der wet, den coninc van der speellieden van Vaendren (*sic*) ende van Artois, up ten dach dat hy hier zine vergaderinghe ende feeste hilt, in hoesscheder dese waerve, viij st. par, val iiij lib. xvj st, par. (1).

Philippe-le-Bon devait avoir eu en affection la ville de Damme, puisqu'il y revint, une troisième fois, en 1449. Six trompettes et clairons saluèrent son retour. Deux trompettes étaient d'argent :

Ghegheven in hooscheden vj ghesellen onder trompers ende claroenstekers, van dat zij trompten voor minen gheduchten heere ende jeghens zine comste, doe hij vander Sluus te Brugghe waert, voor up den sacrements dach, xij sch. (2).

Pour éviter les redites inutiles, nous clôturons ici ce qu'il est utile de connaître sur la musique instrumentale d'une commune flamande qui eut ses jours de splendeur.

ALOST. — Au commencement du xve siècle, Alost faisait venir des ménestrels de Gand, pour embellir sa procession annuelle:

Ten selven daghe (in sacramentsdaghe), ij trompers van Ghend, Janne den Aldt ende zinen ghezelle, van trompene voor tsacrament, iiij lib. (3).

(1) *Comptes de la ville de Damme*, année 1447. Pour la participation de Philippe-le-Bon au tir de Damme, consultez le chapitre aux vins de présent, au mois d'août.
(2) *Id.*, année 1449.
(3) *Comptes de la ville d'Alost*, année 1402.

En 1405, où eut lieu l'expédition de l'Écluse, un des ménestrels attachés à la cour de Philippe-le-Hardi, assisté de ses collègues, vint à Alost, comme il a été dit plus haut, se mettre à la tête des archers qui prirent part à la défense des côtes:

Janne Coelmanne ende sinen ghezelle, piepers, die den vorsscreven goeden lieden scutters ende serganten dienden int heere t'Erden borch, hemlieden ghegheven, ten bevelene van der wet, v lib. xij sc (1).

En 1473, deux luthistes se joignent à un ménestrel de Gand, appelé *den Basser*, pour rehausser la procession :

Coppene den Basser van Ghend, die in de processie ghinc al spelende, xx sch.

Item, twee lutenaeren, die ooc al spelende ghinghen in de voorscreven processie, xvj sc. (2).

Alost possède déjà des virtuoses permanents, qui se transmettent les traditions de leur art, et, au rebours de ce qui se passait autrefois, c'est l'étranger qui y vient quérir ses ménestrels. Ainsi, Antoine de Brabant, par des lettres pressantes, demanda en 1474, au magistrat, la permission de pouvoir enrôler dans sa musique un jeune instrumentiste, Jean Vander Schueren, probablement doué d'un talent peu commun. Un refus amical fut opposé à sa sollicitation :

Was ghegheven, uut laste van mine heeren den commissarisen, een jonghen menestreul, die dickens met den vorscreven wachters (van der stede) pleicht te spelene ende zeere wel spelen leert, iij ellen ende j quartier lakens, teenen habite, costen v lib. viij sch.

Den xxv^en^ dach van octobre, uute dien dat mer Anthonys, bastaerd van Brabant, ghezonden hadde zekere lettren ande wet van Aelst, biddende dat de wet zoude willen orlof gheven Hannekene Vander Schueren, een van der stede menestreulz, omme te commen dienene der stad van Bruessel, van Joos Van Erpe, scepene, ghezonden bi minen vorscreven heere met lettren, omme hem de vorscreven bede met vriendelike redenen te wederlegghene,.. iiij lib. xij sch. (3).

(1) *Comptes de la ville d'Alost*, année 1405.
(2) *Id.*, année 1473.
(3) *Id.*, année 1474.

Il n'y avait pas que des trompettes; on y comptait aussi des *pipers*, qui se firent entendre, entre autres, le 3 novembre 1475, où fut célébré, par des feux de joie allumés devant l'hôtel de ville, la conclusion d'un traité de paix.

De pipers van der stede die speelden... xxiiij sch. (1).

Un des ménestrels, appelé « Marten den trompet, » qui fut équipé pour la désastreuse expédition de Nancy, portait un costume de drap mi-rouge mi-bleu (2). Les trompettes étaient alors au nombre de trois : Martin Cools, Jean Vander Schueren et Liévin Merenzone. Ils portaient un écusson doré aux armes de la ville :

Gillist den Meyere, zelversmet, van vermaect ende ghereparcert thebbene de teekene van wapenen van den wachters van der stede, vj sch. (3).

Gillise den Meyer, zelversmet, van dat hy vergult ende verheghent heeft de drie broken of tekenen van den wachters van der stede ; es betaelt van den sticke, xxxvj sch., es. v lib. viij sch. (4).

Y avait-il, en 1485, un facteur d'instruments à Alost ? Le fait est qu'on y confia, en cette année, à un certain Guillaume Hendrix, la réparation d'une trompe dont se servaient les ménestrels officiels :

Betaelt Willeme Hendrix, van te vermakene ende te saudeerne den hooren daer men de wake mede houdt, boven up tbeelfroyt daerhy ghebroken was, v sch. vj den. (5).

Un des *pipers* joue de son instrument, en 1486, à la procession annuelle, devant les acteurs représentant la scène de Notre-Dame d'Afflighem apparaissant à saint Bernard :

Den ghezellen die tpersonnaige vourden van onser vrouwen ende van Ste Bernaerde : *Monstra te esse matrem*.... viiij s.

De piper die tselve personnaige leedde..... ij s.

(1) *Comptes de la ville d'Alost*, année 1475.
(2) *Id.*, année 1477.
(3) *Id.*, année 1479.
(4) *Id.*, année 1483.
(5) *Id.*, année 1485.

En 1497 et années suivantes, les ménestrels au service de la ville formaient un accord de trois instruments : deux *scalmeyen* et une trompette. Ce dernier instrument servait apparemment de basse, car nous voyons qu'en 1521, il affecte la forme d'une saquebute, laquelle se rapprochait, comme on sait, de celle de notre trombone :

Janne Vanden Regghere met beede zinen zonen, menestreulx vander stede, die onthouden zyn ter stede dienste ende pensioene, de twee spelende up scalmeyen ende de derde up de trompette, elc huerer omme xxiiij lib. par. tiaers. Es betaelt binnen desen jare over huere principale wedden, elcken de voorscrevene xxiiij lib., ende in helpen t'eenen habite, elcken iiij lib. Es t'samen onder al iiij ˣˣ iiij lib. (1).

Lauwereynse ende Joose Vandenhoute, metgaders Pauwels Van Hertsberghe, menestreulx, die anghenomen zyn omme de stede te dienene, de twee spelende up scalmeyen, ende de derde up eene trompette saqueboute, elc huerlieder ten wedden van xxiiij lib. par., ende elc in helpen t'synen habyte iiij lib. par. t'jaers. Es betaelt ghewcest over d'jaer van dese rekeninghe verschenen te kerssavent xvᶜ xvj. (2).

A l'année précitée, 1497, les instrumentistes se rendirent à Binche, au château du comte Ferry de Lannoy, pour l'honorer d'un concert, à l'occasion de ses noces :

Den drien wachters van der steden es ooc toegheleyt in helpen thueren theer costen, van dat zy trocken te Binch spelen met hueren instrumenten, ten bruyloftfeeste van joncker Ferry de Lannoy, elcken xxiiij s., es iij lib. xij s. (3).

L'année suivante, ils accompagnèrent, au fameux concours de tir et de rhétorique organisé à Gand, la société de Saint-George, ornés de pennons, d'emblèmes et de blasons :

Adriane Scollaert, scilder, van den voirscreven wymple te stoffeerne van scilderyen met finen goude, ende van te makene de pignoe-

(1) *Comptes de la ville d'Alost*, année 1497.

(2) *Id.*, année 1521. Voy. la figure de la saquebute-trompette dans KASTNER, *Danses des morts*, planche XVI, fig. 130.

(3) Mêmes comptes, année 1497.

nen, wapenscilden ende blasoenen van den menestreulx, al tsamen xxvj lib. viij s. (1).

Nous terminons ici ces annotations, pour les raisons alléguées au paragraphe précédent, qui concerne Damme.

DIXMUDE. — Nous savons que des ménestrels de Dixmude s'associèrent, vers le milieu du xvie siècle, avec des virtuoses étrangers, pour concourir à l'embellissement de la procession. Toutefois, l'instrument dont ils jouaient nous est inconnu :

Ghepresentert Pieter Beuckelare ende Vincent de Bouvere, midtsgaders eenen anderen vremden spelman, spelende voor thelich Sacrament, ghedurende de processie, elc eenen stoop, xxx st. (2).

Enfin, en 1594 et 1595, un trait de lumière apparaît : une cornemuse se faisait entendre devant le Géant, et des violons, conduits par Pierre Vanden Ameele, précédaient le Sacrement :

Betaelt Joos de Jonchere, spelende mette muusele voor den ruese, vi l. (3).

Pr Vanden Ameele, cum suis, spelende mette violons voor thelich sacrament, iiii l. x st. p. (4).

L'année suivante, c'est le tour de la *scalmeye* de retentir dans Furnes, à l'occasion de la joyeuse entrée du cardinal-archiduc Albert, investi, par le roi Philippe, du gouvernement général des Pays-Bas :

Betaelt Christiaen Pyrente, Jan Loncke, Tobias Duvynck ende Pr Vanden Ameele, spelieden, van mette schalmeyen ende ander instrumenten ghespeelt thebben ten blyden incompste van zyne voornoemde Altese (den cardinael Albert), xxxv l. (5).

(1) *Comptes de la ville d'Alost* année 1498.
(2) *Comptes de la ville de Dixmude*, année 1566.
(3) *Id.*, année 1594.
(4) *Id.*, année 1595.
(5) *Id.*, année 1596.

La *scalmeye*, d'ailleurs, vibrait annuellement, quatre jours durant, à la foire de Sainte-Madeleine :

Ghegheven Pr Vanden Ameele, Franchois Lamperen ende Hans Verborre, gespeeld hebbende met de schalmeyen de vier daeghen in de Magdaleene feeste, xxiiii l. (1).

Après cette dernière constatation, les ménestrels dixmudois n'offrent plus que des faits dont les exemples variés ont déjà été enregistrés ici. Le violon à la procession, la *scalmeye* à la foire, voilà ce qu'il nous a paru essentiel de dire.

LUXEMBOURG. — Voici le seul document qu'il nous ait été donné de rencontrer sur les ménestrels de cette cité, ou mieux de cette contrée. Il a son importance.

L'objet en est d'obtenir d'Albert et Isabelle, gouverneurs généraux des Pays-Bas, une ordonnance pour les joueurs de hautbois, de violons et de violes, tendante à interdire, sauf consentement des requérants, aux instrumentistes étrangers, et notamment à ceux de France, de Lorraine et d'Allemagne, le droit d'exercer leur métier au Duché de Luxembourg, et d'enlever ainsi, par une concurrence funeste, le pain aux virtuoses de ce pays, lesquels ont à leur charge des contributions que ne payent point leurs rivaux. Ils espèrent d'autant plus un accueil favorable à leur requête, qu'à leur tour défense formelle leur a été faite, dans les trois pays précités, quand les instrumentistes luxembourgeois ont essayé de s'y créer des ressources, et que même ils ont exigé une taxe arbitraire de ceux qui enfreignaient l'interdiction, ou, à défaut de payement, la confiscation de leur instrument.

Ce document est de 1616. Il nous initie non-seulement aux mœurs des virtuoses luxembourgeois, mais il nous fait connaître les instruments dont ils jouaient,

(1) *Comptes de la ville de Furnes*, année 1597.

outre les noms des deux principaux virtuoses requérants : Jean-Godefroid De Biève et Antoine Philibert. L'issue nous est malheureusement inconnue. Il est probable néanmoins que les gouverneurs généraux auront pleinement fait droit à une demande si raisonnable et si juste. Ils ont d'ailleurs réclamé l'avis préalable du Conseil de Luxembourg, et celui-ci n'aura guère fait faute d'accorder son adhésion franche. La pièce est de la teneur suivante :

A LEURS ALTÈZES SÉRÉNISSIMES.

Remonstrent en toute humilité Jehan Godefrin de Bieve, Anthoine Philibert et aultres communs joueurs et instrumentistes du hault bois, violons et violes résidents en votre pays et duché de Luxembourg, leurs confrères, comme les joueurs François, Lorains et Allemans, en vertu de certains privileges qu'ilz ont, n'admectent les remonstrans de jouer en leur pays, ne soit en leur payant telle quelle recognoissance à leur tauxe et arbitraige, aultrement ostent et saisissent leurs instrumens, et d'aultant que, au contraire, lesdicts joueurs françois, lorains et allemans s'advancent journellement de jouer audict pays de Luxembourg, sans aulcun obstacle ny contredict, à cause que les remonstrans ne sont pourveuz de semblables privilèges ny autorisation pour leur faire interdiction dudict jeu, ou les faire payer aulcune recognoissance, estans par ainsy lesdicts joueurs estrangiers aux remonstrans naturelz et subjectz de Voz Altèze Sérénissimes, et contribuans, en toutes aydes et charges, le pain hors leur bouche, à leur grandissime dommaige, préjudice et intérest, se retirent partant vers Vostre Altèze sérénissime, suppliant très-humblement qu'icelles soient servies d'interdire et deffendre à tous joueurs estrangiers, de ne jouer audit pays de Luxembourg, sans le consentement et admission des supplians, ains qu'iceulx en pourront seulz jouer, à l'exclusion desdicts estrangiers, selon que eulx font en leur pays. Quoy faisant, etc.

En marge : « Advis de ceulx du Conseil à Luxembourg. Faict à Bruxelles, le XIIIe de juillet XVI^c XVI. J. LECOMTE (1). »

Les ménestrels luxembourgeois auront eu anciennement leur gilde et leurs priviléges. Le temps et les révolutions auront anéanti ceux-ci. La lente décadence des associa-

(1) *Archives générales du Royaume*, consulte du Conseil privé, liasse n° 221.

tions d'instrumentistes au XVIIe siècle, et peut-être le nombre limité des ménestrels, au duché de Luxembourg, auront écarté l'idée d'une institution nouvelle. La *Notice sur la confrérie des joueurs d'instruments d'Alsace*, par Bernhard, offrira probablement, sur ces divers points, quelques allusions significatives (1). Ce travail étant rare, nous dirons presque introuvable, nous devons nous borner à une simple conjecture à cet égard.

TONGRES. — L'église de Notre-Dame conserve, entre autres curiosités, une collection de cornets de bois et de métal, ayant servi, comme on le présume, à certains corps de métiers de la ville. Ces intéressants souvenirs des processions religieuses de jadis, sont suspendus, avec leur bandouillière, au-dessus du retable de l'une des chapelles à cloison de l'antique temple. Les indications que l'on nous a fournies, quant à la forme des instruments, répondent exactement à la figure 116 de la planche XV des *Danses des Morts*. Il y aura lieu d'examiner si ces instruments vénérables appartiennent, par exemple, à une confrérie de Saint-Hubert, ou à une vraie gilde de ménestrels. Ils semblent dater du XVIIe siècle.

EENAEME. — Le village d'Eenaeme, en Flandre, figure exceptionnellement ici, à raison de la précieuse découverte faite, en 1855, de deux grosses flûtes ayant servi à la célèbre foire annuelle de Saint-Laurent.

Une tradition populaire veut que ces instruments proviennent de l'abbaye de Bénédictins qui existait en cette commune, et que les religieux en faisaient usage, à titre de récréation, dans les bocages pittoresques de leur vaste parc baigné par l'Escaut. Des vieillards prétendent avoir mainte fois entendu l'accord harmonieux de quatre flûtes

(1) Cette notice, qu'on dit faite consciencieusement d'après des Archives, a paru dans la 15e livraison de la *Revue historique de la noblesse*. Paris, 1844, p. 169 à 190.

que la brise envoyait, à travers la clôture du domaine seigneurial, pendant une de ces belles soirées d'automne où le calme de la nature n'est troublé par aucun bruissement importun. Ce sont là de ces contes que l'imagination a enfantés, à défaut de tout autre destination à assigner aux instruments en question. Ils tombent décidément devant la multitude de faits, empruntés à d'autres localités favorisées d'une grande foire annuelle, et qui nous enseignent la présence de flûtistes et d'autres virtuoses, à chacune de ces grandes agglomérations mercantiles.

Ouvrons, par exemple, les comptes de la commune, si florissante autrefois, de Loo, en Flandre. Nous y rencontrons, dès le début du XVIIe siècle, alors que tant d'événements tragiques avaient attristé le cœur des Flamands, des *scalmeyers* jouant à la foire franche de la localité :

Betaelt Inghele De Vos, van te spelen metter schalemeye in de vrye feest deser stadt, tot decoratie van dien, per quijtantie, iij lib. xiiij st. (1).

Ce n'était point un usage passivement traditionnel ; c'était un vrai besoin, pour les populations flamandes, d'entendre retentir, à ces immenses rendez-vous du commerce, des airs gais et mélodieux : « ter causen dat zy up huerlieder instrumenten ghespeelt hebben, ter verblydinghe van den volcke, » lisons-nous encore, à propos d'une fête semblable, dans les comptes de la ville de Menin.

Les flûtes d'Eenaeme appartiennent au XVIIe siècle. Elles furent découvertes, par nous, sous les poutres d'un atelier de charpenterie, d'où elles furent détachées dans un état de détérioration assez considérable. Les vers y avaient creusé une multitude de petits trous, semblables à ceux qu'offrent les passoirs de nos cuisines. Immédiatement, notre ami Snoeck, appelé près du butin, en fit l'acquisition pour son beau musée, dont, grâce à une intelligente res-

(1) *Comptes de la commune de Loo*, année 1601.

tauration, elles font une des plus attrayantes curiosités (1).

Faits au tour d'un bois qui nous semble être de l'orme, ces instruments appartiennent au genre de flûtes appelées *blockfluyten*. Qui sait si les deux autres instruments, auxquels elles servaient de basses, ne se retrouveront point quelque jour? Elles ne comportent aucun ornement, et l'ensemble de leur physionomie annonce le faire d'un luthier de village ou de petite ville. Telles qu'elles se présentent, elles constituent, à nos yeux, un des plus rares spécimens de nos vieux instruments de ménestrels qui se soient rencontrés jusqu'à ce jour, car les flûtes de la Hanse, comme celles d'Audenarde peut-être, nous l'avons dit, sont d'une provenance toute allemande.

Leur aspect grossier ne diffère guère sensiblement de celui que revêtent les flûtes encadrant la figure du ménestrel anversois du XVIe siècle (2), bien que ces dernières soient d'un volume considérablement moindre, et se rapprochent, moins le système des trous, du simple galoubet. L'une d'elles est garnie d'un bocal, près de son pavillon, ce qui tend à l'assimiler à la famille des bombardes ou des chalumeaux. Il est douteux qu'une embouchure à serpentine y ait été originairement adaptée.

Ces intéressantes flûtes n'étaient pas les seuls instruments qui fonctionnaient à la foire annuelle d'Eenaeme. Une gravure de 1596 nous montre un cornemuseux, assis sur un tertre, d'où il guide les évolutions et les gambades de paysans livrés à la danse. Il porte une veste ronde, et un chapeau garni d'un plumet. A quelques pas de là, se voit un joyeux festin. Danseurs et convives participent aux accents criards de la cornemuse. Le virtuose était vraisemblablement d'Audenarde, d'où Eenaeme n'est distant que de vingt minutes de marche...

(1) M. Snoeck a pu recueillir encore une basse de flûte à bec, sans anneaux et au chiffre couronné, ainsi qu'une autre basse de hautbois, de grand format, avec un pied à coulisse.

(2) Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 110.

Nous nous arrêtons ici, pour ne point tomber dans d'inutiles redites. Il y aurait encore à citer la guitare à Bouvines (1462), la cornemuse à Duffel (1502), les « hautbois » à Wervicq (1559), le « tympanista equestris » à Lille (1546), les « hautbois et saquebuttes » à Bois-le-Duc (1521), les « joueurs d'instruments au plat païs en Gueldres » (1719), les *pijpers* d'Utrecht et de Kampen (1425), les ménestrels « du hault-vent et du bas-vent ou du bas-jeu » à Tournai (1431), où l'on mentionne, au même siècle, une fabrique de trompes (1), les « hauts-vens et trompettes » à Cambrai, etc. Mais, toute réflexion faite, nous estimons que l'application à faire de ces annotations ne diffère guère de celle que l'on a vue, et que d'ailleurs, dans le cas où des explorations ultérieures amèneraient des variantes dignes d'être enregistrées, une nouvelle série de citations, munies de commentaires, viendraient aussitôt les mettre en lumière.

Donnons toutefois, en finissant, un renseignement qui a son importance, sur une école d'instrumentistes établie à Cambrai en 1436 (ou 1437). A cette date, rapporte Dela Fons-Mélicocq, le magistrat fit donner une gratification « à aucuns ménestrels de Lille, pour aider à supporter leurs despens, en allant aux escolles à Cambray, pour apprendre des nouvelles chansons (2). »

(1) Citons les quatre facteurs suivants, d'après les *Archives des Arts* : Henri Ricque (1459-1460), Gui Compains (1480), Jean Hellebaut, fils d'Adrien (1504), et Jean Hellebault, fils de Jean (1537). Outre Albert Delin, le facteur de clavecins dont nous avons parlé au t. Ier, il y avait à Tournai un luthier habile qui s'appelait De Comble, et non *Decombre*, comme le prétend Fétis. Cet artiste, que Fétis fait voyager en Italie pour prendre des leçons chez Stradivarius, est loin d'avoir cessé de travailler, ainsi que le veut encore l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*. Tous les instruments de lui que M. Snoeck a vus ou qu'il possède, sont postérieurs à cette date. Si notre mémoire est fidèle, M. Snoeck doit avoir un violoncelle de De Comble fabriqué en 1769.

(2) Voy. son article : *Les Ménestrels de Lille*, dans les *Archives du Nord de la France*, t. V, p. 57, 3e série. Brun-Lavaine, dans la *Revue du Nord de la France*, constate, d'une façon authentique, que les ménestrels de Douai allaient, en 1390, « à Beauvais à escole », et Pierre Baudry, dans ses *Annales de l'abbaye de Saint-Ghislain*, prouve, d'après un compte de Valenciennes,

Il y a là, on le voit, une version nouvelle surgissant au milieu des extraits problématiques des comptes que nous avons fournis. Les jeunes ménestrels, les vieux peut-être aussi, allaient donc apprendre, sous un maître habile, des airs nouveaux, pour varier leur répertoire, et pour répandre apparemment, par un choix de thèmes populaires d'une origine rigoureusement indigène, le goût du refrain patriotique, et contribuer ainsi, dans les limites de leur modeste sphère, à la grande œuvre de l'autonomie nationale.

En ce cas, ils étaient, sans contredit, mieux avisés que nous, qui ne jurons, en tout et pour tout, que par la musique étrangère, fût-elle, comme il arrive habituellement, de la plus médiocre qualité !

qu'il y avait, en cette ville, en 1432, une célèbre école de ménestrels.

On peut regretter sincèrement la perte du plus grand nombre des chansons susdites. Leur conservation aiderait à l'étude des instruments autant qu'à celle des chansons mêmes. On possède de Jean d'Estrée, hautbois du roi Charles IX, un recueil de mélodies populaires, jouées par les hautbois et les violons, et qui faisaient, au XVIe siècle, les délices de la Cour de France. Ces mélodies ont paru, en 1564, sous le titre de *Danseries*. On a de la Cour de Marguerite d'Autriche un recueil semblable, dont il serait à désirer qu'une soigneuse édition fût faite par un homme compétent.

III

Liberti (Henri).

Organiste célèbre de la première moitié du XVIIe siècle. — Son portrait peint par Van Dyck et gravé par De Jode. — Reproduction photolithographique.—Son vrai nom de famille. - Il succède, en 1628, à John Bull, comme organiste de la cathédrale d'Anvers. — Recueil de ses compositions imprimé, en 1621, audit Anvers. — Sa collaboration à une collection de noëls, parue, en 1651, à Gand. — Il est l'auteur supposé d'un recueil de pavanes pour instruments à clavier. — Dirk Scholl, autre représentant illustre de l'orgue et du clavecin. — Son père est un des fondateurs de l' *Ordo musicorum* à Arnhem. — Sa brochure relative aux tons chromatiques dans les basses des carillons. — Son poëme satirique publié à Delft, en 1695. — Son épitaphe. — Trois de ses compositions musicales inconnues, parues, audit Delft, en 1717. — Son élégie sur la mort de Marie Stuart. — Reproduction de cette monodie remarquable. — Portrait de Dirk Scholl, peint et gravé par Vander Wilt. — Reproduction photolithographique. — Une imitation maladroite. — Première revue biographique et bibliographique des clavecinistes aux Pays-Bas; appréciation de leurs compositions, du commencement du XVIe à la fin du XVIIIe siècle. — Exemple de tablature de clavicorde datant de 1529. — La *Danse d'Hercule*, de Tilman Susato, en 1551. — Tablature d'épinette, par Henri Speuy, en 1610. — Pavane de Théodore De Sany, de 1648. — Appréciation de cette composition par Jean Tichon. — Naissance de la virtuosité de concert. — Jean Van Wyenbergh, accordeur d'épinettes, en 1692. — Sa clientèle. — Trait de mœurs. — L'épinette à l'abbaye de Soire-sur-Sambre, en 1702. — Les pièces de clavecin de Joseph-Hector Fiocco, datant d'environ 1737. — La *Légère*, pendant de la *Romanesca*. — Informations nouvelles sur cet artiste. — Il est professeur de la princesse d'Arenberg. — Le vrai nom de Dieudonné Raick, organiste éminent de la première partie du XVIIe siècle. — Ses trois étapes artistiques

à Anvers, à Louvain et à Gand. — Document important sur cet habile musicien. — Trait de lumière. — Description de son œuvre Ire et IIe pour le clavecin. — Sa *Sicilienne*, supérieurement belle. — Pierre De Brabandere, organiste à Bruges, vers le milieu du XVIIIe siècle. — Sa famille. — Ses relations artistiques. — Son œuvre de *Six concertos* pour clavecin, premier violon et alto. — Description et appréciation. — Un délicieux allegro formé de motifs populaires. — Restrictions nécessaires. — Mathias Vanden Gheyn, organiste de la deuxième moitié du siècle dernier. — *Sonate* et *Cantate*. — Amélioration progressive de la sonate. — Mozart à Gand, à Malines, à Anvers et à Bruxelles. — Inductions à ce sujet. — Similitudes avec Haydn. — Sonates *di camera*. — Ce que l'on entend par *Divertimento*. — Appréciation sommaire des compositions pour le clavecin de Mathias Vanden Gheyn. — Restrictions, quant à leur valeur poétique. — Éloge d'une pièce exceptionnellement belle. — Réimpressions. — Épithètes ronflantes. — Recommandations inutiles. — Absurdités. — Un procès de Vanden Gheyn, en 1766. — Jean-Jacques Robson, maître de musique à Tirlemont, au milieu du XVIIIe siècle. — Italianismes et prolixités. — Préludes attribués à cet artiste. — Description et jugement de son œuvre Ire et IVe pour clavecin. — Deux sonates imprimées à Paris.— Particularités biographiques.— Josse Boutmy, organiste de la Cour, à Bruxelles, pendant la première moitié du XVIIIe siècle. — Sa naissance. — Le clavecin à l'oratoire du duc de Lorraine. — Vogue de Boutmy, comme professeur de clavecin de la noblesse. — Devenu infirme et pauvre, il sollicite la succession de son emploi officiel pour son fils Laurent.— Gratifications diverses à lui octroyées par le gouverneur général. — Sa retraite. — Guillaume Staes est désigné pour le remplacer. — Sa mort en 1779. — Requête de sa veuve. — OEuvres pour le clavecin de Josse Boutmy. — Son IIIe livre de pièces diverses date de 1749. — La famille Boutmy. — Recueil de sonates de Guillaume Boutmy, édité à Bruxelles. — Autres compositions de lui pour le clavecin. — Ferdinand Staes, fils de Guillaume Staes, organiste à Bruxelles. — Documents officiels qui le concernent.— Son éloge, comme claveciniste, par De Croes. — Ses concurrents pour les fonctions d'organiste de la Cour. — Requêtes de Claude-Joseph Cools et de Guillaume Staes.—Témoignages favorables sur Ferdinand Staes.— Ses succès de virtuose devant Charles de Lorraine, au *Concert bourgeois* et à l'*Académie de musique*.—Exposé sommaire du conseiller De Wit. — Concerto à la Cour.— Texte de la nomination officielle de Guillaume Staes, comme organiste de la chapelle royale. — Promesses de succession à son fils. — Succession effective. — Notes biographiques sur Ferdinand Staes, lequel est élève de son père et non de Vitzthumb. — Ses compositions pour le clavecin. — Description et appréciation des œuvres Ie, IIIe, IVe, Ve, VIe et VIIe, pour le clavecin, imprimées à Bruxelles, chez Van Ypen. — Reproduction du Largo de son œuvre IIIe. — Extraits divers en notation mobile. — OEuvres gravées à Londres. — Compositions diverses. — Godefroid Staes et ses œuvres. — Verschuere-Reynvaan, organiste à Flessingue, en la deuxième moitié du dernier siècle. — Cahier rarissime manuscrit de ses sonates pour clavecin. — Appréciation et description de ces pièces. — *Sicilienne* et autres spécimens en notation mobile.— Pierre-Joseph Van den Bosch, organiste de la cathédrale d'Anvers, pendant la deuxième moitié du XVIIIe siècle. — Sa

position antérieure.—Sa vogue comme professeur et comme exécutant.—Ses protecteurs. — Visite que lui fait Burney. — Opinion du judicieux musicologue anglais sur le talent de Van den Bosch. — Examen de cette opinion.— Description de ses œuvres pour le clavecin, imprimées à Paris. — Ses ouvrages manuscrits. — Appréciation sommaire de son talent de compositeur. — Analyse détaillée de son opus VI, avec exemples en notation mobile. — Jean Thiebaut organiste et carillonneur de la deuxième moitié du susdit siècle. — Notes biographiques. — Liste de ses sonatines et appréciation des principales d'entre elles. — Jean De Timore, aliàs *Devreeze*, organiste de l'abbaye de Tronchiennes, à l'époque précitée. — Son nom. — Énumération et examen de ses pièces. — Omer Walwein, organiste à l'église de Saint-Martin, à Ypres, à l'époque prémentionnée. — Sa famille et son éducation. — Présentation au chapitre de Saint-Martin d'un recueil de sonates dues à l'artiste. — Publication de ses œuvres en 1769. — L'artiste succède, en 1770, en qualité d'organiste de la cathédrale d'Ypres, à son maître Antoine Van den Eynde. — J.-A. Just, claveciniste hollandais de la deuxième moitié du siècle écoulé. — La date de sa naissance. — Erreur de Fétis, à ce sujet. — Édition des œuvres de l'artiste. — L'opus II et VII. — H. Neveu, musicien bruxellois, de l'époque susdite. — Appréciation de ses sonates, parues à Bruxelles. — Mélange pour clavecin, imprimé à Paris. — Pierre Verheyen, compositeur distingué de la fin du siècle dernier. — Cahier manuscrit de quatre sonates signées par lui. — Leur appréciation avec exemples notés. — Recueil d'ariettes, du même artiste, pour clavecin. — Valentin Roeser, musicien du XVIIIe siècle. — Ses *Six sonates* pour clavecin. — Appréciation de ces pièces. — Autres compositions du même auteur. — Charles-Louis-Joseph André, organiste de la métropole de Malines, à la fin du dernier siècle. — Sa biographie. — Description de son opus II. — Jugement général sur son talent. — La *Tempête*, opus II. — Mme la comtesse de Lannoy, née Corswarem, claveciniste distinguée de la fin du XVIIIe siècle. — Notes biographiques. — Son recueil de sonates, publié à Berlin, en 1798. — Description et appréciation. — F.-P. De Trazegnies, compositeur pour le clavecin, au XVIIIe siècle. — OEuvre de lui. — Inductions à ce sujet. — Notes sur cette famille de musiciens, dont un des membres est natif de Grammont. — Publications à Paris. — H.-J. Fromont, organiste et carillonneur, à Bruges, à la fin du siècle passé. — Ses compositions manuscrites. — Ses prédécesseurs au carillon communal. — P.-J. Leblanc, auteur d'un *Livre de clavecin*. — Sa famille. — Lebutini, musicien du dernier siècle, attaché à la Cour de La Haye. — Ses sonatines imprimées à Amsterdam. — Jacques De Bruyne, organiste de la fin du XVIIIe siècle, natif de Saint-Gilles (Waes). — Ses deux concertos pour clavecin et violon. — Georges Neuman, artiste hollandais de l'époque précitée.—Ses compositions.— Notes biographiques. — F. Mechtler, musicien bruxellois de la fin du dernier siècle. — Ouverture, arrangée par lui, pour le clavecin. — De le Plancque, artiste bruxellois, auteur d'une sonatine pour le clavecin. — Willocq; sonates parues sous ce nom. — Appréciation de ces pièces, avec exemples en notation. — Guillaume Hauff, musicien de la fin du siècle dernier. — Ses œuvres mentionnées dans le *Vlaemschen Indicateur*, de Gand, en 1779. — Jugement général sur les œuvres pour le clavecin citées et examinées dans cette pre-

mière série de clavecinistes des Pays-Bas. — Talent et génie, manière distinctive et originalité. — Influences néfastes. — Les chefs de file de la phalange. — Préoccupation de la partie matérielle. — Le doigté. — Fragilité de la virtuosité pure. — Destruction et dispersion des œuvres pour le clavecin. — Difficultés de recouvrement. — Espoir de reconstruction d'une histoire du clavecin, quant à ses virtuoses, ses compositeurs et ses facteurs.

Henri Liberti s'est fait une brillante réputation comme organiste, à une époque où florissait le colossal Sweling, récemment réhabilité par les soins d'un musicologue dévoué et habile (1). Tous les lexiques le citent avec complaisance, et, tout dernièrement, nous le trouvions mentionné parmi les virtuoses célèbres, dans le troisième volume des *Sämmtlichen Werke* d'Albrechtsberger.

Et pourtant, en dehors d'un portrait que nous allons décrire et de quelques notes concises dont nous ferons usage, l'artiste n'a laissé aucune trace marquante de sa glorieuse carrière, une preuve de plus que la virtuosité qui n'est pas étayée du talent de compositeur, partage le sort de toutes les choses éphémères et est bien vite emportée dans le tourbillon des siècles.

Liberti a eu l'honneur d'être peint par Antoine Van Dyck, et d'être gravé par Pierre de Jode, ce qui n'est pas peu dire. Van Dyck l'a représenté debout, appuyé contre une colonne. La pose est réfléchie, mais non exempte d'apprêt et de roideur. Les cheveux, qui paraissent blonds, se replient en boucles abondantes sur les épaules du musicien. La figure, bien que flegmatique, semble légèrement sillonnée par une teinte de douce rêverie. Liberti porte la chaîne d'honneur, et tient, de la main droite, un papier où se trouve inscrit un canon à 4 parties, dans le ton d'*ut*, sur ces mots sentencieux : *Ars longa, vita brevis*. Sa jaquette d'artiste, à boutons de métal en forme de rosace, est ouverte au cou, de façon à laisser voir un élégant col ra-

(1) M. Robert Eitner, de Berlin. Voy. les *Bouwsteenen* hollandais et les publications musicales de la *Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis*, auxquelles ils renvoient.

battu. Au dessous, on lit : HENRICUS LIBERTI, GROENINGENSIS, CATHED. ECCLESIÆ ANTVERP. ORGANISTA. Dans le coin inférieur droit, se trouve : ANTON. VAN DYCK PINXIT ; dans le coin inférieur gauche, est mis : PETRUS DE IODE SCULPSIT. Le corps de la gravure, sans l'inscription, mesure vingt-cinq centimètres en hauteur, et vingt et un en largeur (1). On en voit ici une reproduction photolithographique réduite en format in-8°.

L'inscription du portrait ne laisse pas de doute sur le vrai nom de famille du virtuose, dont on a ridiculement essayé de faire un Van Groeningen. Ce témoignage concluant est infirmé, il est vrai, par les archives d'Anvers, où l'artiste est enregistré, de 1630 à 1661, sous les noms de : « M. Hendrik Van Groeningen » et de « Liberti Van Groeningen. » Mais, en attendant que les registres de baptême aient prononcé, nous sommes d'avis que si Van Groeningen avait été le nom de famille du musicien, Henricus et Liberti auraient été ses prénoms, et que, dès lors, la terminaison latine aurait été appliquée à Liberti comme elle l'a été à Henricus ; car, l'inscription est bel et bien latine, et le mauvais cahotement de Liberti, disons mieux le non-sens de Liberti, n'avait pas de raison d'être.

Henri Liberti succéda, paraît-il, en 1620, dans les fonctions d'organiste de la cathédrale d'Anvers, à John Bull, qui a passé à tort pour être l'auteur de la musique du *God save the King* (2). En 1631, ses gages montaient à cent florins par an, moins les autres émoluments attachés à une foule de services particuliers du ressort de l'organiste en chef. Sa mort peut-elle être placée en 1661, où pour la der-

(1) D'après Gerber, l'œuvre de Van Dyck est conservée en original à Potsdam. Elle doit avoir du mérite comme peinture, puisqu'il en circule des copies, généralement mal faites, il est vrai.

(2) Voy. sur le véritable auteur de ce chant national anglais, CHRYSANDER, *Jahrbücher*, etc. Par contre, John Bull est auteur de cantiques de noël, insérés dans un recueil de musique paru à Anvers chez Phalèse en 1629, c'est-à-dire un an après la mort de l'artiste.

HENRICVS
GROENINGENSIS CATHED ECCLE

[illegible] Del

nière fois, son nom est porté sur les registres de la cathédrale?

Autre difficulté. Liberti a fait imprimer, dès 1621, chez Pierre Phalèse à Anvers, un recueil de *Cantiones sacræ et suavissimæ cum vocibus quatuor et quinque compositæ*, cité par Becker (1). Remplissait-il déjà, en cette année, des fonctions officielles à une église anversoise quelconque? Remarquons, en passant, que Becker, généralement si exact et si consciencieux, écrit *Libert*, au lieu de Liberti, ce qui tendrait à faire supposer que le nom authentique de l'artiste a une forme française, et qu'il lui a donné, d'après une mode généralement reçue à cette époque, une forme latine.

Cette dernière supposition est corroborée, par le recueil de *Cantiones natalitiæ, quatuor, quinque et plurium vocum*, imprimé à Gand, en 1651, et auquel notre virtuose a collaboré, en compagnie de Ph. Van Steelant et de D. J. Loisel (2). Son nom y est écrit invariablement *Liberti*.

Liberti est considéré aussi, mais très-gratuitement, croyons-nous, par un écrivain aussi léger qu'ignorant, comme l'auteur d'une collection de *Paduanes et Galiardes*, éditées à Anvers, en 1632. Ni Becker, ni Goovaerts, ni les érudits bibliographes des *Annales Plantiniennes*, n'attribuent un recueil pareil à notre musicien. Si, par impossible, le renseignement était exact, il y aurait lieu d'envisager l'ouvrage comme étant exclusivement du ressort des instruments à clavier, par lesquels Liberti a conquis sa renommée, et, à ce titre, il mérite, selon nous, d'inaugurer ce long chapitre exclusivement consacré aux clavecinistes des Pays-Bas. Auparavant, quelques informations nouvelles

(1) *Die Tonwerke*, etc., et, d'après lui, par Fétis et Goovaerts. Ces deux écrivains suivent l'orthographe fournie par Becker.

(2) Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 54 et 55, où nous renvoyons pour le susdit recueil à une lettre adressée par nous, en 1857, au journal littéraire flamand l'*Eendracht*, lettre qui parut, dans ce journal, le 15 février, et non le 15 avril, comme nous l'avons dit par erreur.

sur un autre représentant illustre du clavier, Dirk Scholl, ne seront pas inopportunes ici.

Le présent ouvrage a déjà fourni un renseignement précieux sur un musicien, qui, selon toute apparence, est le père de Dirk Scholl (1). Affilié à la société musicale naissante, *Ordo* ou *Collegium musicorum*, à Arnhem, il apparaît dans les registres de cette association, en 1591, qui est la première année d'enregistrement :

Dirk Scholl, organist tot Arnhem.

On a vu également les quatrains de Dirk Scholl, en réponse à la brochure de Van Blankenburg relative au rétablissement des tons chromatiques *cis* et *dis*, à la basse des carillons, et qu'Hemony avait proscrits impitoyablement (2). « Excellent poëte, disait Hémony ; mais organiste meilleur encore. » Puis, arrive une anecdote où Van Blankenburg raconte l'horreur que les premières compositions de Corelli inspiraient à Scholl. On pardonne ces exagérations à un artiste chez lequel l'étendue de la science égalait la force de la conviction, et qui réunissait en lui un sextuple talent de virtuosité (3).

Il avait d'ailleurs un esprit caustique naturel qui s'épanchait en mille saillies sur les questions scabreuses à l'ordre du jour. Les *Bouwsteenen* donnent le titre suivant d'un poëme satirique de lui, qui parut vers 1695 : *Weergalm* (*Uylenbril*) *op het onderste gedeelte van de quintessence der Nouvelles du jour van 14 maart 1695.* — Delft (sans date).

Son épitaphe atteste la renommée qu'il avait acquise, comme carillonneur et comme organiste. Elle permet, en outre, de préciser la date de sa naissance :

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 130.

(2) Voy. *Id.*, t. I, p. 60. En parlant de la brochure de Pierre Hémony, à ce sujet, dans le même ouvrage, t. III, p. 272, l'imprimeur m'a fait dire erroné-ment « tons enharmoniques » pour « tons chromatiques ».

(3) *Bouwsteenen*, t. II, p. 262.

HIER RUST
DIRK SCHOLL,
DIE RUIM TWEE MEER ALS
SESTIG JAREN BEZIELDE
'T KLOKKESPEL EN 'T
NIEUWE KERK ORGELWERK
ZIJN LEEFTIJD WIERT BEPERKT
ALS SES EN TAGTIG WAREN
'T ONSTERFLIJK LEEFT OMHOOG
EN 'T STERFLIJK DEKT DEES SERK.

Obiit 13 maart 1727.

Nos informations inédites concernent trois compositions de Dirk Scholl, imprimées sur feuilles volantes, et dont voici la description exacte :

D'onnaspeurlyke naspeuring, bestaande in vraag, antwoord en toesang, door T. Van der Wilt. Op muzyk gebragt door Dirk Scholl, organist en klokkenist van de nieuwe Kerk der stad Delft. — Te Delft, gedrukt by Jacob Kloeting, boekdrukker en boekverkooper op de Markt, in 't Vergulde A, B, C, 1717. In-f° plano.

La *Vraag* est en *sol* mineur 3/4, en mouvement allegretto. C'est une sorte de complainte. Le style ressemble beaucoup à celui de la trilogie de Lambrecht, en *ré* mineur. Seulement ici la mélodie est plus développée.

L'*Antwoord* porte en tête *Adagia* (*sic*). Il a la forme solennelle d'un hymne (*sol* mineur C). Au milieu, vient une série de mesures en 3/4. Le morceau se termine dans le mouvement commencé.

Le *Toesang* est encore en *sol* mineur 6/8. C'est le même caractère de la première mélodie, mais diversifiée par le rhythme.

Troost in ouderdom, door d'Hr A. Alewyn. En Tegenzang voor de jonkheyd, door T. Van der Wilt. Op muzyk gebragt voor een stem en Grond-geluyd door Dirk Scholl, organist en

klokkenist van de nieuwe kerk der stad Delft. — Tot Delft... (même adresse que ci-dessus, et même année 1717).

La première mélodie porte adagio, en *sol* C. C'est une délicieuse cantilène, dans le genre de celles de Hændel (*Judas Machabée*).

L'allegro en *sol* a pour mesure 4/8. Elle est dans la nuance de la précédente, mais moins saillante, moins solennelle.

Rouw- en liefde-Tranen uitgestort over de smartelyke dood van de godvruglige, nooit genoeg volprezene, deugdzame Maria Stuart, koninginne van Groot-Brittanje, etc., etc., van God t'huis geroepen op den 7 january 1695.—Tot Delft... (même adresse et même année 1717), etc.

Après la reproduction des couplets, on lit : *Vierde druk*, au milieu ; et, dans le coin droit : D. Scholl.

L'adagio en *sol* mineur C, placé ici en regard, est la meilleure des trois monodies que nous venons de décrire. Pathétique, elle suit, par une excellente déclamation, les paroles de la complainte, et s'élève, dans sa course, à une véritable éloquence. Nous reproduisons ce morceau capital, où le génie de Scholl, tout en prouvant qu'il sait inventer des chants agréables, frais et d'une simplicité sublime, atteste aussi que les accents de la douleur, de la désolation trouvent en lui un interprête d'une réelle grandeur.

Le *Preste* (*sic*) du *Tegen-Zang* qui suit, est très-rhythmique et tranche un peu sur la mesure C, par la mesure 6/8 (*sol* mineur). L'idée en est que les tombes de marbre périssent; mais que s'empreindre dans le cœur des honnêtes gens, c'est immortaliser son nom.

Scholl est un mélodiste large et élevé, une sorte de Hændel néerlandais. La poésie de l'inscription tumulaire reproduite ci-contre, fait allusion à l'élévation de style de ses compositions, en les qualifiant de « groots muzijk, » musique grandiose.

La forme de la monodie est de celles qui n'ont encore rien de l'allure des chants en vogue.

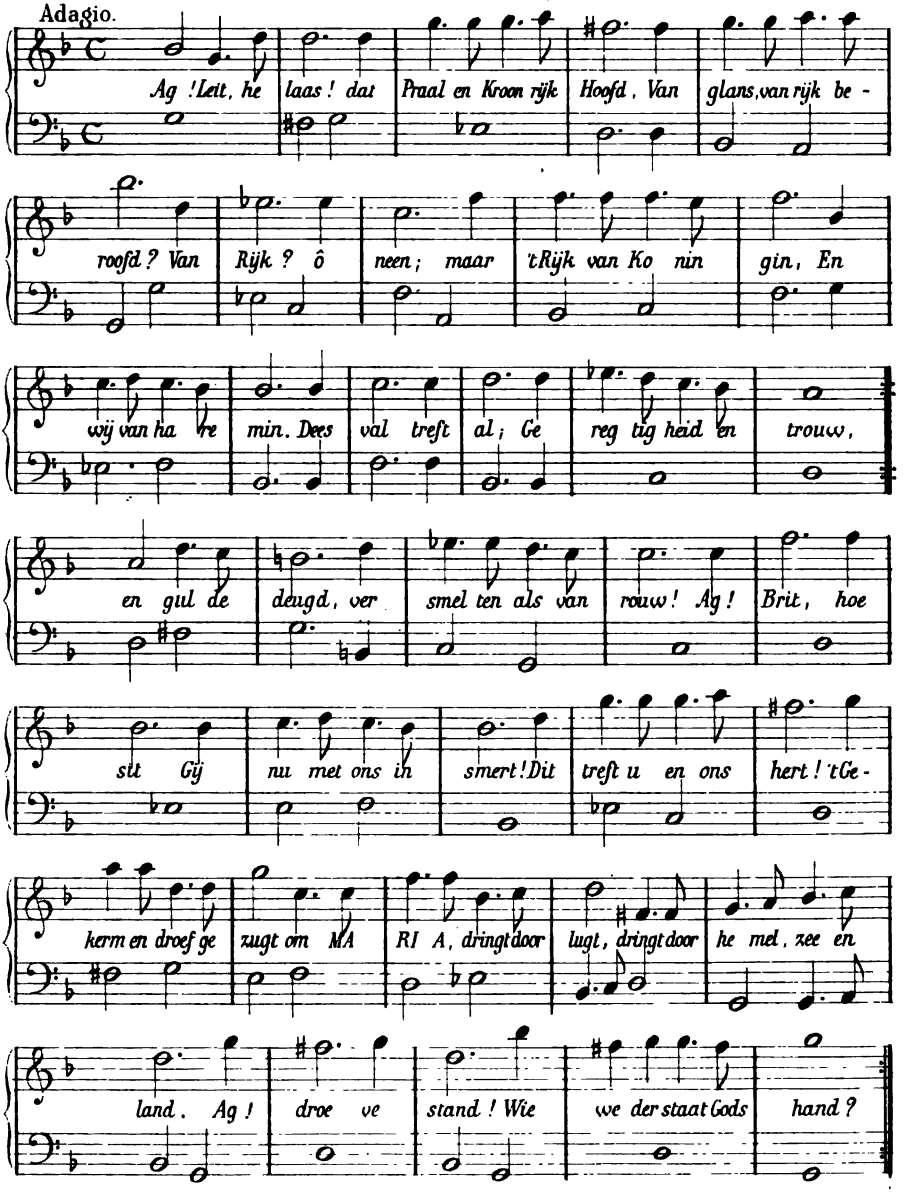
ÉLÉGIE

SUR LA MORT DE MARIE STUART

par

DIRK SCHOLL.

[1717]



DIRK SCHOLL.

Organist en klokkenist, voor deeln tot Arnhem, en nuzedert den Jare 1665, tot Delft.

Dit hõld dien Phenix uyt. die Orgels, klokken, snaaren.
Bezeeld met Hemel galm. Sun vrõgthre Geest en zyt.
Verbeeld zig zelf alom. dyt groote Musyk te baaren.
Dies sal sun Naam en Leff verduuren uyt den tyd.

Anno 1690. *T. van der Wilk p. et f.*

PHOTOLITHOGRAPHIE DE SIMONAU & TOUNET, BRUXELLES

Quoi d'étonnant, si cette feuille volante s'est rapidement vendue, et a eu quatre éditions ?

Il nous reste à mentionner le portrait de Dirk Scholl, peint et gravé à l'estompe noire par J. Vander Wilt. Le virtuose-compositeur est représenté la tête parée d'une large perruque, comme Van Blankenburg. Assis dans un salon à draperies, le coude appuyé sur une chaise à clous dorés, il tient en main un papier roulé, laissant voir, à l'un de ses plis intérieurs, quelques notes de musique. Pour tout vêtement il porte une robe de chambre, sur laquelle flottent, à partir du cou, les deux bouts en éventail d'une grosse écharpe. Dans le lointain, on aperçoit, à travers l'embrasure d'une fenêtre, la tour, garnie de cloches, de la cathédrale de Delft. L'inscription d'en dessous porte :

DIRK SCHOLL, ORGANIST EN KLOKKENIST, VOOR DESEN TOT ARNHEM, EN NU ZEDERT DEN JARE 1665 TOT DELFT.

Dit beeld dien Phenix uyt die orgels, klokken, snaaren,
Bezield met Hemel galm. Sijn vrugtbre Geest en vlijt,
Verbeeld zig zelf alom, door groots musijk te baaren,
Dies sal sijn naam en Loff verduuren nijd en tijd.

Dans le coin inférieur gauche : « ANNO 1699. » Dans le coin inférieur droit : « J. VANDER WILT PINX. ET FEC. » Dirk Scholl n'avait donc que quarante ans, quand son effigie a été transmise à la postérité. A en juger seulement par les traits accentués de sa physionomie, l'artiste en porte au moins soixante. Le portrait original gravé a vingt-deux centimètres de haut, sans l'inscription, et dix-huit de large.

La reproduction photolithographique qui se trouve en regard, est, sauf la réduction commandée par l'étendue restreinte du format, mathématiquement celle dont on vient de lire la description. Une affreuse lithographie a été donnée du même portrait, par le journal musical néerlandais la *Cecilia*, en même temps qu'une notice, déjà bien

vieillie et bien incomplète, du docteur F. C. Kist (1).

Reprenons maintenant *ab ovo* notre revue des artistes du clavecin.

Nous avons marqué, dans le premier volume de ces recherches, quelques étapes pour l'histoire future des clavecinistes aux Pays-Bas. Au deuxième volume, ces données se sont accrues par la mention de quelques faits démontrant l'engouement que provoqua la musique concertante, où le clavecin, à côté d'autres instruments de virtuosité, tenait un certain rôle. Grâce à de nouvelles trouvailles, à de nouvelles informations, il nous est permis maintenant de relater quelques particularités plus caractéristiques encore, en remontant aux premiers exemples de tablature pour instruments à clavier.

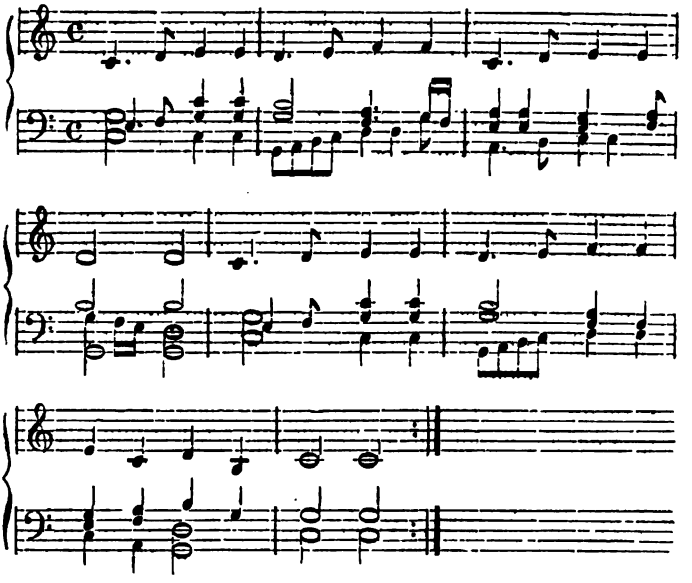
Le plus ancien spécimen qu'il nous est donné de produire jusqu'à nouvel ordre, se révèle dans le *Schoon Boeczken*, édité à Anvers en 1529. C'est une chanson flamande à trois voix, arrangée pour clavicorde ou pour instruments similaires (2). On est à l'enfance de l'art. Nul mouvement. Rien que des accords plaqués, suivant, avec une passivité absolue, les contours du chant. Citons, pour mémoire, à cause de la rareté exceptionnelle de ces œuvres, les *Ricercari* de Jacques De Buus (1547-1549), et les *Fantaisies* d'Adrien Willaert et De Cyprien de Rore, qui réclament une étude toute spéciale. Fétis, dans son *Histoire générale de la Musique*, se borne à dire des *Ricercari* : « On y voit avec évidence que l'école où s'est formé cet artiste était en possession d'une méthode uniforme dès longtemps mise en usage. » Puis, c'est tout. Pourtant, Fétis avait à sa portée un exemplaire de l'œuvre de De Buus !

La même absorption existe dans les charmantes danses

(1) Année 1845. Cette notice a été copiée maintes fois sans indication de source. Tous ces emprunts subreptices ne font qu'embrouiller la science, au lieu de l'éclairer. Les travaux de l'intelligence doivent avoir leur généalogie, comme les actes de famille.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 115.

que nous a transmises, en 1551, Tylman Susato, à la fois comme compositeur et comme éditeur. L'accompagnement résume les quatre parties du chant et en dessine fidèlement les évolutions plus franches. Nous reproduisons ici, à raison de sa brièveté, la majestueuse *Danse de Hercules oft maticine :*



Il y aura lieu de réimprimer, en notation usuelle, ces curieuses mélodies, qui peuvent figurer, en définitive, avec une autre collection déjà signalée (1), parmi les plus anciens monuments de notre musique populaire. Fétis n'en dit mot, bien qu'elles fassent partie d'un dépôt bibliographique bien connu (2). Il préfère disséquer les danses de peuplades éloignées de milliers de lieues de notre sol natal.

(1) Les basses danses de Marguerite d'Autriche, citées plus haut, p. 273.
(2) La Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles.

Au début du siècle suivant, c'est Speuy qui doit nous servir de guide, avec son livre intitulé : *Psaumes de David mis en tableture sur l'instrument des Orgues et de l'Espinette, à 2 parties, composés par Henri Speuy, organiste à Dordrecht.* — Dordrecht, 1610, in-f° (1). Malheureusement cet ouvrage, que ne mentionnent ni Becker, ni les *Bouwsteenen* hollandais, est d'une rareté telle que la difficulté de l'obtenir fait renoncer à l'espoir de pouvoir s'en servir pour l'éclaircissement de la question soulevée. Passons donc provisoirement outre. Au premier tome des *Bouwsteenen*, apparaît un Henri Spruyt, à titre d'organiste de l'église de Saint-Georges à Amersfoort, en 1573 (2).

Ce que le célèbre Jean-Pierre Sweelinck (1561-1621) a su faire du clavier, a été, de la part de M. Robert Eitner, de Berlin, l'objet d'une étude savante à laquelle nous croyons devoir renvoyer le lecteur. Nous le convions à lire spécialement la *Fantasia*, traduite en notation moderne, à la page 20 des *Zeven Orgelstukken*, publiés à Utrecht en 1871, par le consciencieux musicographe allemand. Ce que Sweelinck a pu réaliser de combinaisons variées et curieuses, sur un simple thème chromatique, est vraiment stupéfiant.

On a vu, par la faveur dont jouissait, à la cour d'Albert et d'Isabelle, Philippe Vermeulen, et par les nombreuses publications surgies tant à Anvers qu'à Amsterdam et ailleurs, que le luth et le théorbe régnaient encore sans partage dans les salons aristocratiques de Bruxelles, au commencement du XVIIe siècle. L'archiduc Albert devait pourtant bien aimer les instruments à clavier, puisqu'à son départ de Madrid, il en donna plusieurs en souvenir à des gentilhommes de la cour (3). A Bruxelles, le luth et le théorbe l'emportèrent. Le clavecin, ou son diminutif l'épinette, les remplaca insensiblement, parce qu'il tenait mieux

(1) Catalogue-Libri, 1859, n° 1787.
(2) Page 64.
(3) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 311 et 312.

l'accord. On trouve, en effet, à la mortuaire du mélomane Jean-Baptiste Dandeleu, en 1667, « une espinette organisée, » à côté de violes de gambe, de luths, de théorbes, de cistres, de flûtes ayant servi aux concerts de ce vaillant amateur (1). On rencontre aussi, à l'Académie de musique de Mons, un instrument semblable, dont on y avait fait usage avant 1691 (2). La plupart des clavecins fabriqués par les Ruckers et leurs imitateurs, n'étaient destinés, selon toute apparence, qu'à l'accompagnement soit du chant, soit des instruments qui ne pouvaient se passer de l'appui d'une harmonie pleine et sonore (3).

Vers le milieu du XVIIe siècle, il faut s'en tenir, faute de mieux, aux compositions de Théodore De Sany datant de 1648 (4). Il y a visiblement de marquants progrès accomplis dans les compositions pour instruments à clavier. Théodore De Sany, qui remplissait les fonctions de carillonneur de la ville de Bruxelles, était un médiocre harmoniste. Outre qu'il écrivait avec une maladresse notoire, il se complaisait dans les combinaisons puériles, qu'il tenait sans doute à faire passer pour des merveilles de science. L'instinct du contrepoint le sert parfois avec bonheur; mais, au bout d'une suite de périodes réussies, comme par hasard, il se met à s'égarer dans ses évolutions à trois et à quatre parties, de façon à faire croire qu'il ignore jusqu'aux éléments d'un art qu'il s'évertue à vouloir pratiquer quand même. Sa manie est de viser à imiter, en tonalité moderne, s'entend, l'ancien style *osservato* ou *alla Palestrina*, en prenant une psalmodie à la basse, et en la garnissant, aux voix supérieures, de toutes sortes d'imita-

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 31.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 292.

(3) Un *Recueil de dances*, *ballets*, etc., à deux parties (superius et basse), publié à Anvers, chez Phalèse, en 1668, contient, à la partie de basse, un accompagnement de *spinetta*.

(4) Le théoricien flamand Vander Elst a donné quelques fragments de musique pour clavier, dans ses *Notæ Augustianæ*, publiées en 1657; mais ces bribes sont trop insignifiantes pour être utilisés comme exemples de style.

tions fantaisistes, aussi gauches dans leurs mouvements et boiteuses dans leurs rhythmes, qu'incorrectes dans leurs harmonies et qu'inadmissibles dans leur genre.

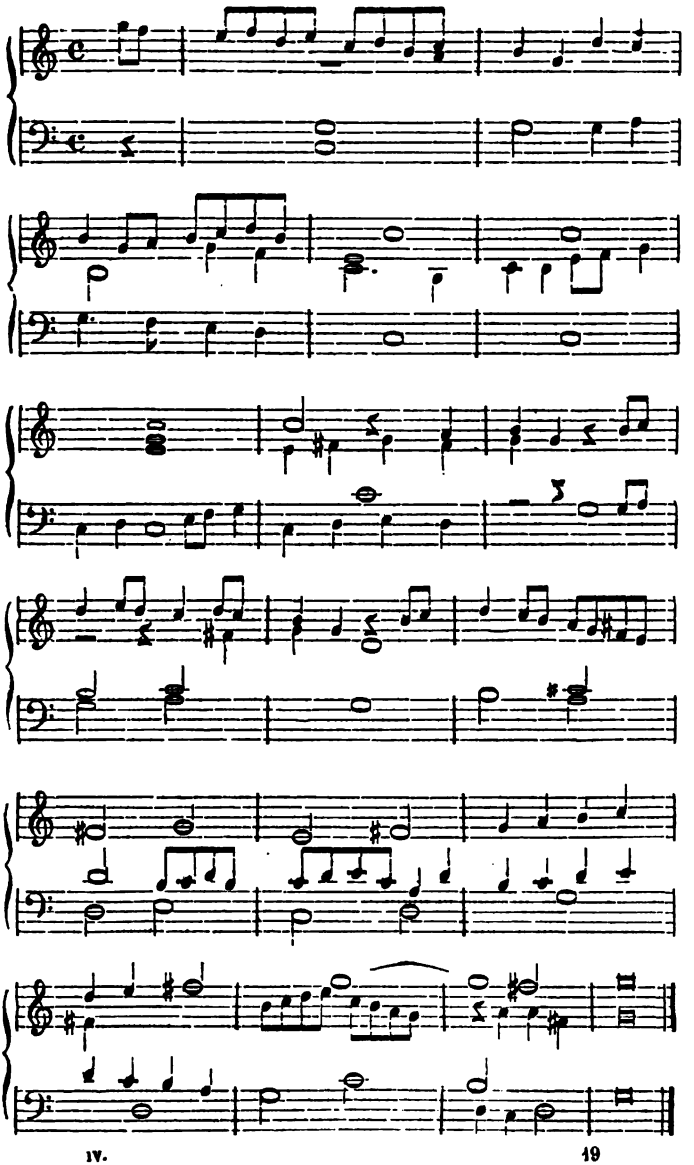
Bref, De Sany n'avait, en composition musicale, que des connaissances très-sommaires, très-superficielles, et il aura dû, de toute évidence, suppléer à ce manque d'instruction technique, par une grande habileté à manier le clavier gigantesque qui lui était confié. C'était donc un virtuose, avant tout. C'est très-vraisemblablement en se plaçant à ce point de vue, qu'un maître comme Jean Tichon a décerné à son *Livre pour carillon* un *satisfecit*, qui, autrement, ressemblerait fort à un certificat de complaisance :

Nous soussignés, maîtres de chapelle à SS. Michel et Gudule et à St-Nicolas, à Bruxelles, certifions avoir vu et examiné, avec une grande attention, ce livre publié par M. Théodore De Sany, carillonneur public de cette illustre ville; nous avons trouvé qu'il est écrit avec beaucoup d'art et très-bien composé uniquement pour le jeu des cloches (auquel il est expressément destiné). En foi de quoi, nous avons signé, de notre propre main, ces présentes lettres.

J. Tichon. Quentin Herrweghe.

Ce 17 mars 1648.

Le finale de la *Pasamèse* que nous reproduisons ici, est ce que nous avons recueilli de moins incorrect et de plus propre à initier le lecteur aux améliorations surgies, à l'époque susdite, dans le style quasi libre de la composition instrumentale. Le doigté est naturellement impossible sur le clavecin. Les intervalles sont de ceux que le mécanisme du carillon tolère et même enseigne. Toutefois, il est visible, en dépit de la persistance du style en imitation, qu'il y a affranchissement dans l'idée, et que les réponses ne sont pas servilement celles que réclame le style fugué. Ceci moins par ignorance, croyons-nous, que par les tendances de la musique en vogue. Les dernières mesures de la *Pasamèse* groupent, comme en faisceau, les principaux éléments thématiques de la pièce.



Bientôt le clavecin sort de son engourdissement, et devient, par des élans de plus en plus hardis, de plus en plus spontanés, l'instrument de virtuosité par excellence. C'est surtout vers la fin du XVIIe siècle que s'opère, parmi nous, cette utile transformation. Les organistes, dont nous avons signalé quelques notabilités, ainsi que ceux qui seront l'objet d'une mention dans la suite, peuvent être considérés comme les premiers vulgarisateurs de cette régénération tardive. Ce n'est que plus tard que des fonctions spéciales de clavecinistes ont été établies dans les palais (1). L'imagination a pu reculer ces faits de plus d'un demi-siècle; mais, les archives sont là, avec leurs dates authentiques, irrécusables.

Reproduisons ici un procès assez curieux, non-seulement comme trait de mœurs, mais comme preuve de la vogue de l'épinette à la fin du XVIIe siècle. Un accordeur d'épinettes, à Bruxelles, Josse Van Wyenbergh, adressa, en 1692, la requête suivante à l'Alcade :

« Remonstre avec respect Josse Van Wyenbergh, faisant profession d'accomoder des épinêtes, qu'il a, en sa dite qualité, servy le s^r baron Sicati, l'espace d'une année et demy, à l'advenant de deux pistoles par an, tellement qu'il trouve à sa charge trois pistoles en espèce, lequel estant prié par le remonstrant pour avoir payement de sondit salaire, l'a refusé, et, quelques jours après, trouvant le suppliant chez le s^r Fiocco (2), l'a commencé d'injurier et de donner des coups, avecq menaces de le tuer, prennant à ce suject ès mains un grand baston, ce qu'auroit peu suyvre, ne fût qu'il auroit esté empêché par tierces personnes... »

Suit la demande de payement « avec l'interest, » et de punition « au regard desdits affronts et menaces. »

Voici, quant à l'affaire des injures, la version du baron Ceccati : « La vérité est, au contraire, que le rescribent (le baron) l'avoit

(1) Là même, les rois et les princes ne dédaignaient pas, comme on l'a vu à diverses reprises, de passer leurs loisirs devant un instrument à clavier. On rapporte même que Charles-Quint, qui touchait du clavicorde dans son enfance, emporta ses instruments de prédilection dans sa retraite à Yuste.

(2) Pierre-Antoine Fiocco, maître de chapelle de la Cour.

appelé, quelques jours auparavant, pour accorder son clavessin, à cause qu'un seigneur estranger devoit venir le toucher.

« En suite de quoy, estant venu chez le rescribent et ayant mis la main au clavecin, il s'en est allé, disant de l'avoir accordé.

» Mais, lorsque ledit seigneur estranger voulut toucher, il trouva le clavessin tout au contraire désaccordé et en désordre, ainsy qu'il déclara au rescribent, qui le trouva pareillement désaccordé, à son grand déplaisir.

» Estant doncq le rescribent, quelques jours après, allé chez le sr Fiocco, et y ayant trouvé le suppliant, il luy dit qu'au lieu d'avoir accordé son épinette, il l'avoit désaccordé, pour luy faire déplaisir et affront.

» A quoy le suppliant répondit si brusquement, que le rescribent trouva bon et fut obligé de luy dire qu'il feroit bien de se taire et de se retirer promptement de ses yeux.

» Mais, n'ayant pas voulu ny se taire ny se retirer, il le toucha de la main pour le faire sortir de la chambre, lors il se heurta contre la muraille.

» Il est vrai que le rescribent voyant le suppliant en colère, prit un baston qui se trouva dans la maison pour l'obliger à sortir, ou pour se défendre; mais il ne luy a donné aucun coup de baston, dont il convient luy-même. »

Le baron Ceccati fut condamné simplement à payer à Van Wyenbergh la somme de dix-huit florins... Un petit cahier manuscrit, qui a été produit au procès et où Van Wyenbergh annotait ses travaux de la journée, nous révèle les noms de quelques amateurs d'épinette de l'époque, en dehors des renseignements moins intéressants qu'il fournit sur certains établissements religieux qui possédaient des orgues. Le petit registre, format in-18, est muni d'une couverture portant pour titre : *Notisie boek voor mij F. Vanden Wyenberghe, int jaer* 1692. On y lit, entre autres, ceci :

Abbaye de Caudenberg, à Bruxelles. — Convention faite pour l'accordage de l'orgue, à raison de dix setiers de seigle, à commencer à Pâques 1692. Le dernier paiement a été effectué en 1695, année où se déroula le procès.

Église de Saint-Nicolas, à Bruxelles. — Convention faite, à la messe

de saint Jean 1693, pour l'accordage de l'orgue, à raison de huit patacons. Les paiements vont jusqu'en 1695.

Église de Sainte-Catherine, à Bruxelles. — Même convention, pour dix-huit florins, à la même date. Les paiements s'arrêtent à 1695.

[Église de] Sainte-Élisabeth, à Bruxelles. — Même convention, au même prix, et à la même date. Finit en 1695.

[Église de] Jérico, à Bruxelles. — Accordé l'orgue de ce couvent, en 1694 et 1695.

Baron Ceccati, à Bruxelles. — Commencé à accorder son clavecin le 2 mai 1693.

J. Van Uffel, à Bruxelles. — Commencé à accorder son clavecin le 8 août 1694.

Comtesse d'Egmont, à Bruxelles. — Convention faite avec elle, pour l'accordage de son clavecin, à raison de deux pistoles l'an, à commencer le 28 octobre 1694.

Abbaye de Groenendael. — Accordage de l'orgue, pour dix-huit florins, à commencer à Pâques 1695.

Collégiale de Termonde. — Réfection (*heel hermaeckt*) de l'orgue, en 1695, payée en 1696 (1).

Il résulte encore de ces annotations, que Van Wyenbergh était non-seulement accordeur de clavecins et d'épinettes, mais accordeur et réparateur d'orgues.

A l'abbaye de Solre-sur-Sambre, les religieuses cultivaient l'épinette, de façon à pouvoir l'apprendre aux autres : « Dame Marie-Thérèse a enseigné La Roche de l'espinette. » Cela se lit, à l'année 1708, dans un mémorial de cette abbaye auquel nous avons déjà fait plusieurs emprunts (2).

L'affranchissement du clavecin est complet, en la première moitié du XVIIIe siècle, à en juger par les *Pièces* que publie Fiocco, à côté de plusieurs grands artistes, Charles-Joseph Van Helmont et Jacques Boutmy entre autres, dont les œuvres sont malheureusement perdues (3). C'est l'époque où Van Blankenburg compose ses admirables fugues

(1) Archives générales du Royaume. Communication de M. Louis Galesloot.

(2) Tome I, p. 291.

(3) Tome II, p. 105 et 106. Cette perte, si elle est irréparable, est réellement désastreuse. Les deux livres de pièces de clavecin de Jacques Boutmy, outre qu'ils étaient « d'un goût nouveau, » se distinguaient par le « beau toucher. »

pour l'orgue, où Scholl s'illustre sur le carillon, et où les concerts de la Cour de Bruxelles, aidés par le clavecin, donnent l'exemple et l'impulsion à ceux de la ville, qu'organisait surtout la noblesse (1).

FIOCCO (Joseph-Hector), vice-maître de chapelle de la Cour, à Bruxelles, etc. Artiste de distinction avant tout, lancé au milieu de l'élégante Cour de Bruxelles, Joseph-Hector Fiocco s'est amoindri, pour ainsi dire, dans de concises compositions, pour se mettre plus facilement à la portée des virtuoses amateurs. Ce sont, comme nous l'avons fait observer dans une étude spéciale des *Pièces de clavecin* de ce maître (2), des miniatures musicales, magistralement tracées, d'une variété abondante et ingénieuse, d'une sveltesse piquante, d'un pittoresque brillant, où l'auteur, tout en obéissant aux caprices de la mode, tout en s'inspirant de Couperin, de Hændel, de Scarlatti, garde son originalité propre et imprime, à chaque mesure pour ainsi dire, une marque individuelle qui le fait aisément reconnaître. On pourra relire les réflexions que nous émettons, sur la probabilité d'existence d'une école de clavecinistes belges dont Jean-Joseph Fiocco aurait été l'un des principaux fondateurs (3). Il se peut que son illustre père, Pierre-Antoine Fiocco, qui était Vénitien de naissance, ait laissé quelques œuvres pour le clavecin empreintes du style des meilleurs maîtres de son pays, et se soit efforcé d'imprimer à la musique instrumentale de son temps, comme à la musique dramatico-religieuse, dont il fut, parmi nous, la plus haute personnification, ce cachet de génie puissant qui fixe un modèle à suivre et fait surgir en foule les imitateurs. Mais, où et comment s'assurer du fait ?

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 118, 119, 120, et 195, 196, 197. C'était, entre autres, le comte de Pergen (De Bergen ?) qui, en 1739, « joua du clavessin, » à un concert de la Cour.

(2) Cette étude, à la fois bibliographique et artistique, s'étend de la page 98 à la page 103 du t. II de *la Musique aux Pays-Bas*.

(3) Page 6 du volume susdit.

Écoutez la *Légère* de son digne fils Joseph-Hector. Il y a des accents d'une tendre mélancolie, comme dans la *Romanesca*, outre ce nous ne savons quoi de spirituel, de fin, de ravissant comme touche, d'inspiré, de vibrant et de radieux comme allure, qui vous pénètre vivement et vous reporte idéalement vers des sphères imbibées de poésie et de lumière. C'est peut-être l'œuvre primesautière d'un talent, qui, dans les compositions subséquentes, s'éleva jusqu'au génie. On verra ici, en regard, les premières mesures de la fantaisie en question. C'est tout ce qu'il nous est permis de reproduire, dans les limites étroites de notre publication, plus musicographique, en somme, que musicale.

Quant aux informations nouvelles sur sa vie, en voici une puisée aux sources les plus sûres. Joseph-Hector Fiocco s'étant démis de son emploi de vice-maître de la chapelle royale à Bruxelles, l'État lui paya ce qui lui revenait pour ses gages et pour le bail de sa maison « jusques au dernier juillet 1731, » à savoir la somme de quatre cent vingt-neuf florins (1). Il en résulte que le maître quitta, à cette dernière date, sa résidence à Bruxelles, pour aller s'établir à Anvers, où il devint, comme il a été dit, maître de chapelle en premier de la cathédrale.

Ce que nous n'émettions qu'à titre de conjecture, se trouve aujourd'hui être un fait indiscutable, au sujet de la position que Joseph-Hector Fiocco avait chez le duc d'Arenberg, comme professeur de musique :

Au s^r Fiocco, pour un mois de leçons de musique à la princesse, fl. 13-1-4.

Voilà ce que porte, à l'année 1737, un *Livre de caisse de l'hôtel d'Arenberg*, conservé aux Archives générales du Royaume. De là à supposer qu'il enseigna le clavecin à ladite princesse, il n'y a qu'un pas. La dédicace de son œuvre Ire à Léopold-Philippe-Charles-Joseph d'Arenberg,

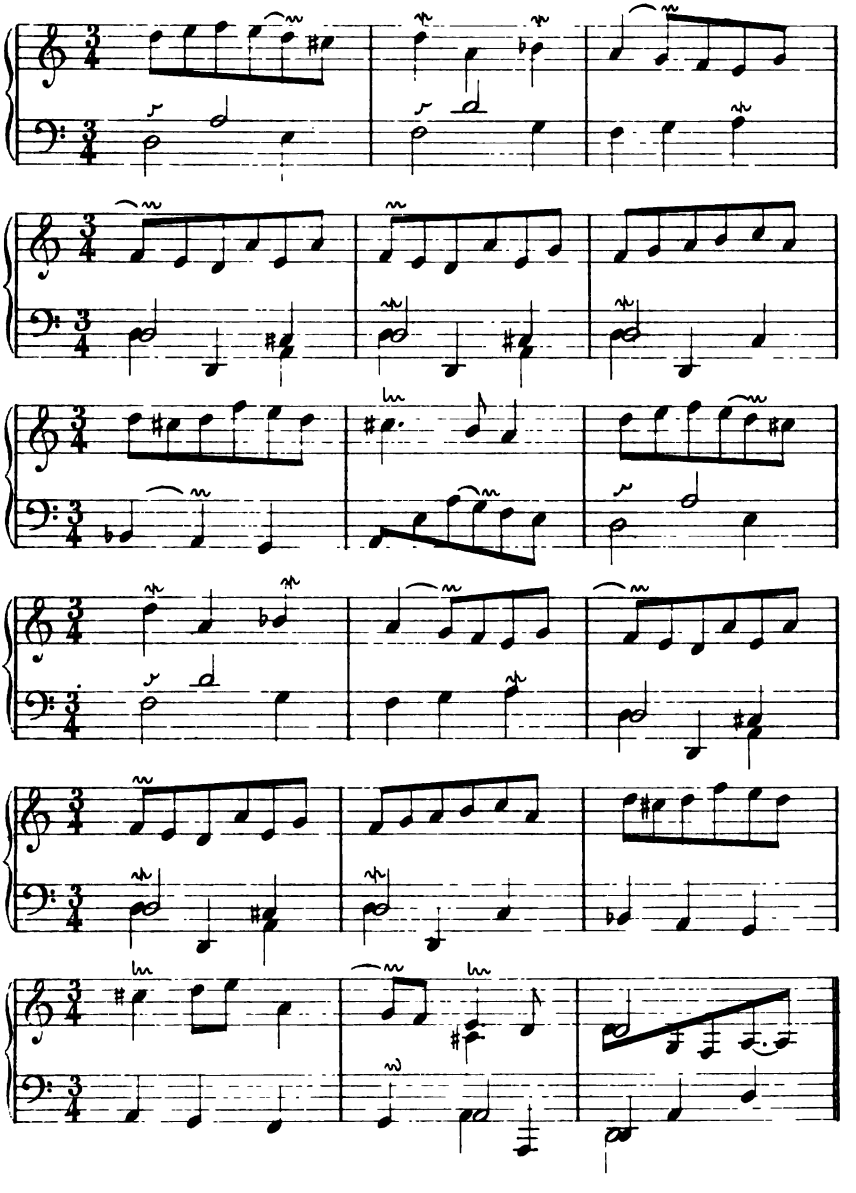
(1) Archives générales du Royaume.

LA LÉGÈRE

DE

JOSEPH-HECTOR FIOCCO.

(VERS 1737)



le laisse d'ailleurs supposer clairement. L'exemplaire décrit, fut acheté, avons-nous dit, en 1869, chez un brocanteur à Bruxelles, peu après la mort de M. Lados, organiste de la cathédrale de Sainte-Gudule (1). Grâce à son titre nobiliaire, et peut-être à son talent distingué, Lados fut admis à donner jadis des leçons de musique au duc d'Arenberg, et c'est de lui qu'il aura reçu peut-être, en guise de cadeau, cette curiosité artistique, vraisemblablement l'unique de ce genre que l'on connaisse.

RAICK (Dieudonné), organiste à Anvers, à Louvain, à Gand, etc., dans la première moitié du XVIIIe siècle. Le nom de cet artiste, d'origine flamande, *rijk*, était porté par une de nos plus anciennes familles, sous la forme : *De Ryck*, *De Rycke*. Il désignait ainsi un compositeur remarquable du XVIe siècle, qui a eu la manie, si commune en ces temps-là, de se cacher sous le voile scolastique d'un génitif latin : *Divitis* (2).

Nous avons vu des productions de notre claveciniste qui portaient en toutes lettres *De Raick*. C'est presque l'orthographe primitive. Il est vrai que ces productions étaient de simples copies, dues à une main autre que celle de l'auteur, et qui, pour avoir ramené instinctivement le susdit nom vers son origine, n'en a pas moins dénaturé peut-être la forme qu'il revêtait alors.

Les recherches que nous avons fait faire à Liége, pour découvrir la date exacte de la naissance de Dieudonné Raick, sont restées infructueuses. Un document, déjà connu du lecteur (3), se borne à constater simplement cette nais-

(1) Lados est mort en octobre 1866. Sa famille porta le titre de baron, à partir du règne de Marie-Thérèse. La collection musicale de Lados passa entre les mains d'un artiste bien connu, qui n'eut rien de plus empressé que de se défaire, à vil prix, des « vieilleries musicales, » comme il les nommait, dont la collection était pourvue. Qu'on juge par là du degré d'instruction qu'acquièrent, dans nos Conservatoires, ceux qui sont chargés plus tard d'inculquer les principes du beau musical aux autres. *Ab uno disce omnes.*

(2) Voy. *Maîtres de chant*, etc.

(3) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 108.

sance : « Sieur D. Rayck, luyckenaer van geborte, » d'accord en cela avec des informations venues d'une autre source.

Sa vie se résume dans les trois étapes mentionnées en tête de cette rubrique : Anvers, Louvain, Gand. Elles furent très-probablement parsemées de déboires, car un écho semble en retentir dans ses compositions. Il paraît prouvé qu'il fut démissionné de ses fonctions d'organiste à Anvers, fonctions qu'il y vint reprendre toutefois vers la fin de son existence. Sa position à Anvers était probablement l'idéal de sa vie. Pour quelles raisons en a-t-il été évincé? Avait-il un caractère inconstant, irritable, despotique? Les diverses fluctuations de sa carrière ont une cause qui nous échappe, mais qui a sans doute contribué à donner à sa musique un accent particulier, une note *sui generis* que nous aurons à apprécier plus loin.

Un document conservé à la section judiciaire des Archives générales du Royaume, est vraisemblablement appelé à éclaircir le mystère. Il fournit, quant à notre artiste, les renseignements suivants : 1° Raick fut nommé, par le chapitre de la cathédrale d'Anvers, organiste des grandes orgues de cette église, à la suite d'un concours public, le 11 octobre 1721, et non au mois d'août de cette année, comme on l'a prétendu; 2° à partir de cette nomination, il toucha aussi l'orgue de la chapelle du Sacrement, dont la juridiction était confiée au chapitre de la cathédrale, et nullement aux maîtres de chant; 3° ceux-ci, croyant avoir à se plaindre de Raick, en 1726, au sujet de ses fonctions d'organiste, avaient à s'adresser conséquemment, de ce chef, au chapitre; 4° aucune plainte ne fut élevée, ni par les maîtres de chant, ni par Raick lui-même. L'organiste partit *insoluto hospite;* 5° l'absence persistante de Raick fit considérer sa place comme vacante, et le magistrat l'octroya, le 4 janvier 1727, à Chrétien De Trazegnies, etc.

VOOR DE EERWEERDE HEEREN DEKEN ENDE CANONICKEN VAN HET CAPITTEL CATHEDRAEL VAN O. L. VROUWE TOT ANTWERPEN, SUPPLIANTEN, TEGHENS DIE CAPELLE MEESTERS ENDE ANDERE DER CONFRERIE IN DE VENERABEL CAPELLE IN DE SELVE KERCKE, GEINSINUEERDE....

63. — Dat, ten jaere 1721, op 11 october, Deodatus Raick, daer naer priester, gecosen is, door het capittel, by publieck concours, tot het organistschap van het groot orghel.

64. — Dat den selven, van dien tydt, oock gespeelt heeft op het orghel van venerabel capelle.

65. — Dat dien organist, volgens de oude gebruycken, was onder de correctie ende jurisdictie van het capittel der supplianten.

66. — Ende geensints onder de correctie, nog veel min jurisdictie, der geinsinueerde, die oock geene de minste en syn hebbende.

67. — Dat, ingevalle de geinsinueerde vermeynden, int jaer 1726, eenighe clachten te hebben tegens den priester Raick, naementlyck in syne functie van organiste, de clachten hadden moeten draeghen aen het capittel der supplianten.

68. — Dat, noghte de geinsinueerde, noghte den voornoemde Raick, geene clachten aen het capittel der supplianten en hebben gedaen; maer dat den voorschreven Raick *insoluto hospite* is vertrocken.

69. — Dat het magistraet, mits de lanckduerighe absentie van den geseyden D. Raick, de plaetse van organistschap voor het groot orghel considererende als vacant, de selve vergeven heeft, op 4 January 1727, aen Christianus de Tresignies, uyt crachte van de alternative van de welcke gehandelt is in den schriftuery, art. 61.

70. — Dat N. Tresignies, sone van Christianus Tresignies voorschreven, menichmael gesuppleert hebbende de plaetse van synen vader, naer des selfs doodt, de deserviture van het orghel door het capittel vercreghen heeft, op 24 7bris 1757.

71. — Dat den heere Verroten, in het capittel cathedrael van Antwerpen, maer en is Canoninck geworden ten jaere 1741.

72. — Dat, by vonnis van den grooten raede van Mechelen, de dato 1° february 1765, het capittel metropolitain gemainteneert is in syne authorityt, tegens de Canonicken genaemt de *zeltaerden*, nopende het oprechten van eenen nieuwen authaer.

73.— Dat alle de successive sangmeesters, door het capittel der supplianten aengestelt, 't sedert het jaer 1585, tot op den dach van heden, volgens het series daer van gemaekt in de schriftuere van 2e feyten, *ab* art. 61 tot den 77 art. inclues, van den beginne aff, dat de selve in possessie syn gecomen van het sangmeesterschap der cathedraele kercke der supplianten, geemployeert ende gesalarieert syn geweest door de confrerie van O. L. Vrouwe.

74. — Even ende gelyck sy oock geemployeert ende gesalarieert syn geweest door die van venerabel capelle, *pro ut dictum* in de schrifftuere van 2e feyten, art. 80 et 81. *Quare*, etc.

M. G. Aerts, 1770.

La démission que reçut Dieudonné Raick est donc due à une persistante absence. Que de vives discussions aient eu lieu entre l'artiste et les chanoines de la cathédrale, il n'y a là rien de bien extraordinaire (1). Mais, à la susceptibilité extrême de Raick, ne convient-il pas d'ajouter une humeur fière, indépendante, capricieuse, s'accommodant médiocrement de la régularité d'un service continuel, et cherchant, par toutes sortes de moyens, à se procurer un dérivatif à une situation toute mécanique? Nous le pensons. En vrai tempérament d'artiste, Raick aura recherché, à certains moments de suprême ennui, la vie insouciante de flâneur, de touriste peut-être, poussé par l'irrésistible besoin de s'isoler, d'épancher son âme au sein de la nature, d'en noter les mille voix mystérieuses. Il aura couru ainsi, comme le chanoine Sanderus, par monts et par vaux, sans songer le moins du monde à vaquer à sa routinière besogne d'organiste à la cathédrale. Les mêmes causes peuvent avoir influé sur le parti qu'il prit ensuite de quitter Louvain, Gand, et de retourner, dans de meilleures conditions s'entend, à Anvers, où d'ailleurs empêché par l'âge et par les infirmités, il aura aspiré au seul bien-être possible pour lui : le repos.

Son « œuvre premier, » consistant en *Six pièces de clavecin*, gravées chez J.-C. Rousselet, à Bruxelles, doit avoir paru avant 1753, car la *Bibliographie gantoise*, de M. Vander

(1) Raick prétendait, paraît-il, qu'un affront lui avait été fait « om de affronde die men hem saude aenghedaen hebben. » Une suspension, dans son service, aurait eu néanmoins lieu, d'après certains documents reposant aux Archives de la cathédrale d'Anvers. Raick, à la suite de cette mesure, inique, selon lui, aurait empêché son remplaçant de toucher l'orgue, et se serait vivement mis à sa place pour faire la besogne : « De Ryck heeft, naer gesuspendeert te zyn, den nieuwen organist (Faber) met insolentie doen van het orgel gaen en zelf gaen spelen. » Cela se passa en 1726. Remarquez ici l'orthographe *De Ryck*, qui est probablement la véritable.

Haeghen, cite du même musicien *Six petites suites de clavecin, flûte ou violon*, qui virent le jour à Gand, vers le mois d'avril 1753, chez le graveur Wauters, éditeur de *Trois sonates de clavecin*, non datées, du même Raick (1).

Nous sommes en mesure de pouvoir décrire en détail la première publication musicale de notre artiste :

Six suites de clavecin, dédiées à Mademoiselle la comtesse Rose, née comtesse d'Harrach, composées par Dieudonné Raick, prêtre, licentié ès-droits, et organiste de l'église collégiale de Saint-Pierre à Louvain. OEuvre premier. — Se vendent chez l'auteur; le prix en blanc 7 flor. de Brabant. Gravé à Brusselles, par J. C. Rousselet. In-f° de 40 pages.

Teneur de la dédicace :

A MADEMOISELLE LA COMTESSE ROSE, NÉE COMTESSE D'HARRACH

Mademoiselle, Héritière des grandes qualités de votre illustre famille, qui s'est toujours fait une gloire de protéger les beaux-arts, vous semblés enrichir sur le goût qu'Elle a toujours conservé pour cet art harmonieux, qui, en flattant l'oreille, offre à l'esprit le plus sérieux des agrémens, qui le rendent sensible aux plaisirs d'une honnête récréation. Ainsi, j'ai cru ne pouvoir vous offrir un hommage qui vous fût plus agréable, qu'en vous dédiant mon premier ouvrage de clavecin ; il est vrai, cette sorte de prémise ne peut presque jamais se flatter d'avoir atteint son degré de maturité : les premières productions ont toujours pour appanage quelques foiblesses, sous lesquelles elles ne peuvent naître; néanmoins, que peut-il craindre sous vos auspices, si ce n'est d'approcher de si près d'une personne qui en connoîtra, avec un rare discernement, toutes les imperfections? Mais votre clémence naturelle me prévient, et, sans rien déroger à l'équité ordinaire de vos jugemens, m'inspire la confiance de vous l'offrir, comme une preuve certaine des sentiments de respect et de soumission avec les quels je me flatte d'être, Mademoiselle,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

D. RAICK.

L'ordonnance de ces six suites est ainsi conçue :

I. — Andante, en *ré*, 2/4. — Menuetto, en *ré* mineur, 3/4. — Allegro en *ré*, C barré.

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 110.

II. — Allegro, en *sol*, C. — Gavotte, en *sol*, 2. — Gratioso, en *sol* mineur, 6/4. — Andante, en *sol*, C. — Vivace, en *sol*, 2/4. — Presto, en *sol*, C.

III. — Vivace, en *la* mineur, 2/4. — Andante, en *la* mineur, 2/4. — 1er rondeau, en *la* mineur, 3/4 ; 2e rondeau, en *la* majeur, 3/4. — Gigue, en *la* mineur, 12/8.

IV. - Capricio, moderato, en *ut*, 3/8. — Allemande, en *ut* mineur, C. — Andante, en *ut* majeur, C. — Courante, en *ut* majeur, 3/4. — Presto, en *ut*, C.

V. — Vivace, en *fa* mineur, 2/4. — 1er menuet, *fa* majeur, 3/4 ; 2me menuet, en *fa* mineur, 3/4. — Largo, en *fa* mineur, 3/4. — 1re Gavotte, en *la* bémol, 2/4 ; 2me gavotte, en *fa* majeur, 2/4.

VI. — Allegro. Piqué, en *la*, 3/4. — Ceciliane, en *la*, 12/8. — Allegro, en *la*, C. — Andante, en *la*, C.

Nous ne notons pas les reprises ; donner le caractère, le ton et la mesure de chaque morceau, suffit.

Il nous est permis également de retracer la physionomie bibliographique d'une autre œuvre de Raick, bien supérieure, selon nous, à la précédente :

Deuxième Livre de clavecin, dédié à Son Excellence Monseigneur François-Ernest, par la grâce de Dieu, comte du St-Empire, Salm et Reifferscheit, évêque de Tournay, etc., etc., par Mr D. Raick, prêtre, licentié ès lois, etc., organiste de l'église cathédrale de Gand. — Chez l'auteur. Le prix cinq florins douze sols de Brabant. Gravé par Pr Le Claire, de Lyon, graveur à Gand, Imprimé par Joseph Stevenson, à G. (Gand). In-fo obl. de 38 (?) pages.

Au revers du titre, les armes de l'évêque de Gand, de la dimension de la page. Au-dessous : « B. Wauters s Gand (1). » Vient ensuite la dédicace, conçue en ces termes:

Monseigneur, Faire l'éloge de Votre Excellence, est une entreprise au dessus de mes forces. J'aime encore mieux révérer, par un respectueux silence, les vertus qu'on admire en elle, que d'en ternir l'éclat par la simplicité de mes expressions. Je me bornerai donc à publier la connaissance parfaite que vous avez des beaux-arts, sur-

(1) Le nom de François De Cooman, à Hautem-Saint-Liévin, avec la date de 1796, se trouvaient tracés à la plume sur le feuillet de garde de l'œuvre précitée.

tout pour la musique, dont vous distinguez la plus délicate harmonie. La protection singulière dont vous honorez les maîtres en cet art, les bienfaits dont vous les comblez, afin de les animer à s'y perfectionner, enfin l'inclination naturelle que vous avez à en faire un de vos plus agréables amusemens, toutes ces raisons, Monseigneur, m'ont porté à composer ces pièces clavecin et à prendre la hardiesse de vous les dédier. La bonté avec la quelle Votre Excellence a bien voulu recevoir cet ouvrage, en fait l'unique mérite, et sera favorablement reçu du public, dès qu'il verra un nom aussi illustre que le vôtre à la tête de ce recueil... De quelque succès que mon entreprise soit suivie, j'en serai infiniment récompensé, puisqu'elle me fournira l'occasion de faire connoître le plus profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être, Monseigneur, de Votre Excellence,

Le très-humble et très-obéissant serviteur,
D. Raick.

Ce *Livre de clavecin* renferme huit suites, ainsi ordonnées :

I. — Andante, *si* bémol, 2. —Vivace, *si* bémol, 2. — Allegro, *si* bémol C barré.

II. — Allegro, *sol*, 3/8 — Largo, *sol*, C. — Cantabile, *sol*, C. — Allegro, *sol*, C. — *Siciliana*, Largo, *sol* mineur, 12/8 (Dacapo Allegro).

III. — Allegro, *ré*, C. — Largo, *ré*, C.—Vivace I, *ré*, 2. — Vivace II, *ré* mineur, 2. — Gigua, Allegro, *ré*, 12/8.

IV. — Andante, *fa* mineur, 2. — Gratioso, *fa* majeur, 3/8. — Vivace, *fa* mineur, 2.

V. — Allegro, *la* majeur, C. — Andante, *la* mineur, 3/8.—Minuetto I, *la* majeur, 3/4; Minuetto II, *la* mineur, 3/4. — Allegro, *la* majeur, C.

VI. — Presto. Cappricio, *ut*.....

Le reste, après la page 34, manque à cet exemplaire.

On a déjà constaté que Raick est un profond musicien, un savant harmoniste, supérieur, en réalité, à bien des artistes de son époque, qui avaient usurpé ce titre, grâce à des certificats de complaisance (1). Mais, a-t-on fait attention à ce que l'œuvre de notre virtuose offre de poésie intime et attachante, d'énergie passionnée et de mélancolie

(1) Les irrégularités harmoniques qui déparent notamment les *allegri* de Raick, sont celles, en général, de l'époque où il vivait. La plupart étaient ouvertement tolérées par les plus grands maîtres.

débordante? L'allégro montre quelque chose de leste, de pimpant et de vif, parce que c'est un allégro. L'artiste, on le sent, n'est pas sur son terrain. Ce qu'il réclame, ce sont les contours larges, pleins, reposés de l'adagio. Là, se déploie cette éloquence du cœur, qui vibre en voix mystérieuses, la plupart empreintes de tristesse et de douleur. Là s'épanche cette nature sombre et presque découragée, astreinte à une vie inerte et engourdie, et avide d'air, d'espace et de liberté. Que de pressentiments lugubres, que de rêves fantastiques, dans cette boîte de Pandore du clavecin, dont le fond est pourtant l'espérance! Homme sans cesse renfermé, sorte de mystique flamand, il communique au confident de sa pensée ce *flebile nescio quid*, qui est le tourment obligé du vrai poëte.

Écoutez cette *Sicilienne*, aux contours larges et harmonieux! Que de douleurs inquiètes, que de larmes coulant en flots émus et pressés! C'est la complainte d'un cœur ulcéré, le cri d'alarme d'une nature tourmentée, aspirant à de meilleures destinées, et contrainte pourtant à se résigner à son triste sort. Il y a du désespoir, mais aussi de la résignation, et une sorte de *mens divinior* lui fait entrevoir, dans une espèce de prisme lointain, la possibilité d'une destinée plus heureuse. Cette *Sicilienne* a dû écraser, en un mot, tout ce qui a paru en ce genre à l'époque où elle fit son apparition fulgurante dans le monde musical(1). Quand on entend une œuvre pareille, on prend vivement en pitié celui qui a dit: «Sonate, que me veux-tu?» Paroles, dit Jean-Jacques, que tant de gens répètent sans

(1) Elle laisse également à une distance incommensurable une autre *Sicilienne* du même auteur, qui a été réimprimée récemment avec quelques œuvres de Vanden Gheyn. Elle est extraite du N° VI des *Six suites* décrites plus haut. Quant à la trop fameuse *Sicilienne* de Vanden Gheyn, les huit premières mesures ont du caractère, de l'élan ; la neuvième mesure de la première période, qui forme une sorte d'écho au trait dominant du motif, est de trop; elle fait boiter inutilement le rhythme. Pour la deuxième période qui contient la réponse, ce n'est qu'une série d'imitations puériles et même de rosalies maladroites, où la mélodie va cahin-caha jusqu'à la cadence finale.

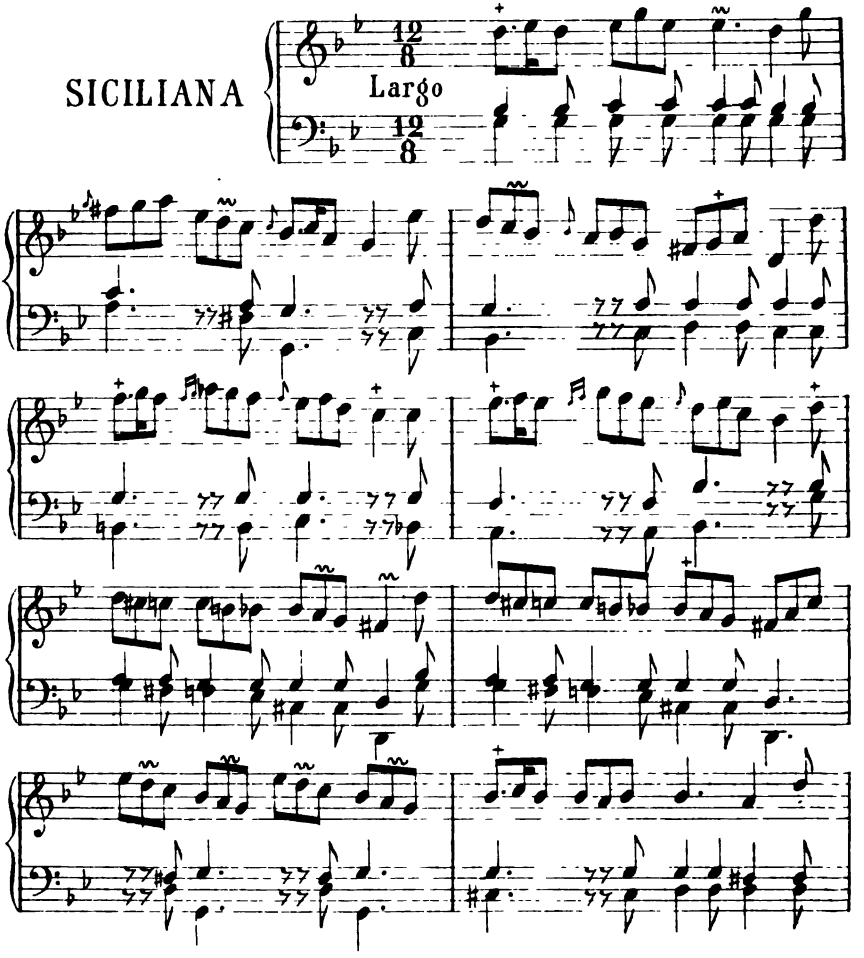
SICILIENNE

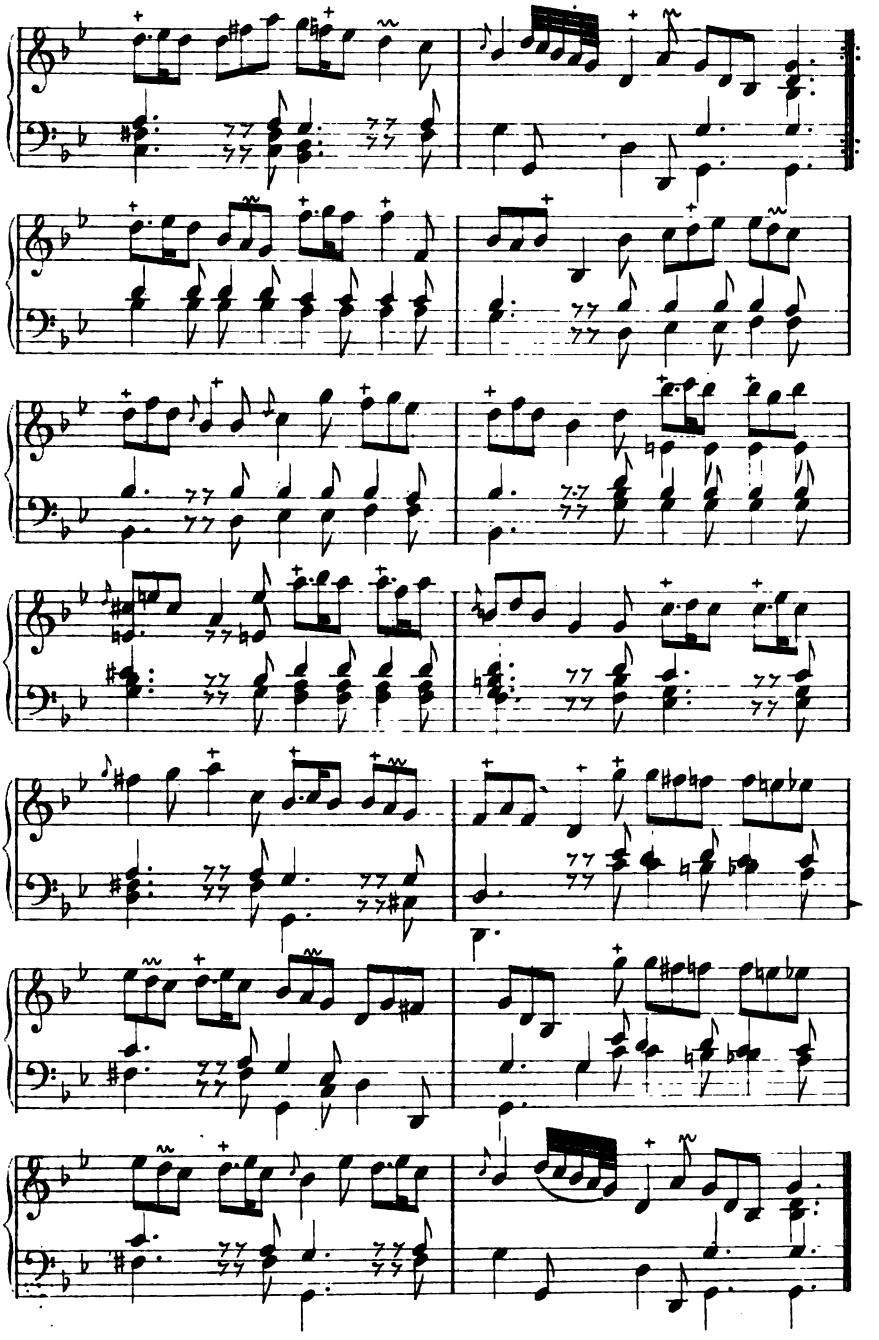
DE

DIEUDONNÉ RAICK.

[VERS 1757]

SICILIANA





raison, et même quelquefois sans savoir ce qu'ils disent, et qui ne prouvent d'ailleurs rien contre le genre. Si la critique musicale avait existé alors, nous aurions, comme sur le *sol* bémol enharmonique du chœur des démons d'*Orphée*, un déluge de notices plus déroutées les unes que les autres. L'adagio a-t-il été entrevu seulement par l'œil perspicace d'un juge compétent? Nous dépassons les limites de notre cadre, en le donnant en double planche placée en regard.

Raick mourut vers la fin de novembre 1764. Afin d'assigner à la magnifique inspiration qui vient d'être mise en évidence pour la première fois, une date sensément approximative, un simple rapprochement est nécessaire. Raick était réinstallé dans ses anciennes fonctions à Anvers, le 25 décembre 1757. Sa dernière composition, empreinte d'une espèce de nostalgie fiévreuse, a vu le jour à Gand. Conséquemment, ce chant de cygne de l'artiste doit dater d'une année ayant pour limites extrêmes 1753 et 1757.

Nous connaissons de Dieudonné Raick un *Domini est terra*, motet pour chœur et orchestre qui a été chanté, au siècle dernier, dans plusieurs églises de la Flandre.

DE BRABANDERE (Pierre), organiste de Saint-Sauveur, à Bruges, vers le milieu du XVIIIe siècle, etc.

La famille de cet artiste comptait plusieurs musiciens de mérite, tous brugeois de naissance, comme lui. Guillaume De Brabandere, peut-être, son père, était organiste de Saint-Sauveur de 1712 à 1729. Charles De Brabandere, appelé *senior musicorum*, remplissait, en 1784, les fonctions de maître de chant à la même église. On comptait encore trois demoiselles de cette famille, l'une organiste au couvent d'*Hemelsdale*, à Bruges, l'autre organiste à Clemskerke, la troisième musicienne-amateur audit Bruges; enfin, on trouvera plus loin le nom de plusieurs amateurs de musique, vraisemblablement des proches parents de notre Pierre De Brabandere.

Par une étrange fatalité, les actes capitulaires de l'église du Saint-Sauveur offrent des lacunes nombreuses, à la période d'activité présumée de l'artiste. De façon que les seuls registres qui eussent pu jeter quelque lumière sur l'existence du musicien, manquent à l'appel pour cet objet. La gestion de Pierre De Brabandere doit s'être effectuée, selon toute apparence, de 1730 à 1780. Il aura succédé comme organiste à son père, et, à son tour, il aura laissé la place vacante pour un de ses frères ou de ses neveux. Ce dernier, on l'a vu, s'appelait Charles De Brabandere.

L'artiste a dû avoir de nombreuses relations artistiques, à en juger par la liste des souscripteurs qui figure en tête du seul ouvrage connu de lui. Cet ouvrage, qu'un heureux hasard nous a fait découvrir dernièrement, présente, quant à l'époque de sa publication, une difficulté dont la solution ne pourra se faire qu'approximativement. Jacques Keukelare, l'un des souscripteurs au livre de Pierre De Brabandere, est porté, sur la nomenclature, comme maître de chant à Saint-Sauveur. La date extrême de ses fonctions est 1764, où il fut appelé au phonascat de Saint-Jacques. D'autre part, on voit, sur la même liste, le nom de Pierre Magermans, « organiste de la cathédrale à Bruges. » Or, la nomination de celui-ci eut lieu le 12 octobre 1750. Il en résulte que la publication musicale de De Brabandere doit être placée entre les années 1750 et 1764.

On apprendra, par le titre que nous allons reproduire, que De Brabandere gravait lui-même sa musique, ce qui est, du reste, facile à reconnaître, à la naïveté avec laquelle les diverses planches sont ordonnées :

Six Concerto ad libitum, Première Partie, un clavecine obligato, un violon primo et un alte viola, composé et gravé par Pierre De Brabandere, organist à la collégiale de Saint-Sauveur à Bruges. Opera prima. Prix V florins, argent de change. — Se vend à Gand, chez A. A. Vanden Berghe, organiste à la collégiale de S. Nicolas ; à Bruges, chez l'au-

teur. In-f° de 24 pages, pour la partie de clavecin, la seule qui soit parvenue jusqu'à nous.

Le titre, à encadrement fleuronné, la liste des souscripteurs, ainsi que la dédicace, également encadrées, sortent d'un atelier d'imprimerie, moins le blason qui orne la dédicace susdite (1).

La *Liste des Souscripteurs*, remplie de noms d'artistes ou d'amateurs de musique, est un document trop curieux pour n'être pas reproduit ici en entier :

A. — Monsieur l'abbé Stonor, à Douai.

B. — M. Bruneau, président à mortier au Parlement de Flandre, à Douay. — M. Briffault, docteur en droits et professeur royal, à Douay. — M. Beaufort, prêtre et organist de l'abbaïe de St-André. — M. A. Vanden Berghe, organist de la collégiale de St-Nicolas, à Gand. — M. N. Vanden Buelcke, musicien de la cathédrale à Bruges. — Mlle Agnès de Brabandere, religieuse et organiste de *Ingelandate*, à Bruges. — M. M. Ballenberge, organist de St-Gillis, à Bruges. — Mlle B. de Brabandere, organiste à Clemskerque. — Mlle Barbe Jo. Bruckart, amatrice à Bruges. — M. Bergez, faiseur d'orgues, à Bruges. — M. P. C. R. de Brabandere, amateur à Bruges. — M. A. de Brabandere, amateur à Bruges. — M. F. E. de Brabandere, amateur à Bruges. — Mlle Marie de Brabandere, amatrice à Bruges. — M. Joannes Antonius Behagel, amateur à Bruges.

C. — M. Coppieters, échevin de la ville de Bruges. — M. Gabriel Antoine Ceulemans, vicaire de la collégiale de St-Gommar, amateur du clavecin, etc., à Lièze (*sic*). — Mlle Louise Adrienne Berte de Cerf, à Ypres. — Le R. P. Adalbertus à S. Joanna, *alias* de Coster, organist des Grands Carmes, à Bruges.— M. Coniaux, prêtre et bénéficié de la cathédrale, cy-devant maître de musique de la même église, à Bruges. — Mlle Marie Jacobe Cools, amatrice, etc., à Lièze. — M. F. Constan, maître de musique de St-Gillis, à Bruges.— M. Joseph Coene, amateur à Bruges.

D. — M. Droyers, prêtre et vicaire de la cathédrale, à Bruges. — M. Dol Feyne, prêtre et maître de musique de St-Michel à Rousselaere.

E. — Bernardus Everaert, amateur à Lichtervelde.

F. — M. D. F. Fryson, carillonneur à Ipres.

G. — M. de Guillon, trésorier de la ville de Douay. — Mlle Van

(1) On y remarque deux fois la signature à la plume du clerc d'église J. Vander Haeghen, premier possesseur sans doute du cahier.

Huerne de s'Gravenwalle, à Bruges. — M. Charles Vander Haeghen, organist à Oostcamp. — M. Ant. F. Vander Haeghen, organist à Ruyselede.

J. — M. de Jean, capitaine au service de Sa Majesté R. et A.

K. — M. Keuckelaere, maître de musique de St-Sauveur, à Bruges.

L. — Jérôme Leemans, carillionneur de la ville de Bruges (4 *exemplaires*). — Mlle Levaillant de Châtelet, à Douay.

M. — M. Magerman, organist de la cathédrale, à Bruges (2 *exemplaires*). — M. Le Meire, à Menin. — M. Moret, organist de Ste-Anne, à Bruges. — M. Louis Moens, clercq et org. à Sevekote (1).

N. — M. Nicolas, gentilhomme Englois, à Douay.

O. — M. Léop. Joseph Oudaert, organist de la collégiale de St-Pierre, à Thourout.

P. — M. Van Poecke, prêtre et maître de musique de la cathédrale, etc., à Bruges — M. Picqueur, maître de musique de Ste-Anne et des RR. PP. Jésuites, à Bruges.

R. — M. Augustin Robbe, organist à Staen.

S. — M. Sola, licentié ès Loix de Bruges. — Mlle Brunona Vande Steene, la cadette, amatrice à Bruges. — M. J. M. de Smet, bailliu autorisé au village de Ghistel.

T. — M. J. J. Tempelaere, organist à Jabbeke. — M. Louis Tempelaere, organist à Snellegem.

V. — M. Vincke, amateur à Bruges. — M. J. Vermaille, clercq et organist à Westcappelle.

W. — Walwein, à Ipres. — M. Wauters, officier au service de Sa Majesté R. et A., amateur à Bruges.

Z. — Mlle Catherine Van Zandycke, amatrice à Bruges.

La dédicace de l'auteur ne vous enseigne pas grand'chose. Nous savions déjà que la noblesse belge, le sexe surtout, s'adonnait passionnément à l'étude du clavecin, au siècle dernier. Mais, si l'artiste nous échappe, dans la plupart des phases de sa vie, voici, du moins, de quoi l'apprécier quelque peu :

MADAME ANGELINE ÉLISABETH DU MASSIET, DAME DE WATERVLIET ET DE WATERLANDT, ÉPOUSE DE M. JEAN-JOSEPH VERANNEMAN, ÉCUIER, SEIGNEUR DE GENTBRUGGE, ETC.

Madame, je n'aurois point osé vous dédier mes ouvrages, que dans l'idée où je fus que vous excuseriez en quelque façon ma fran-

(1) Les mots : « et org. à *Sevekote*, » ont été ajoutés par une plume contemporaine, vraisemblablement celle de l'auteur.

chise, en voulant bien vous en servir au tems de vos loisirs : il m'auroit été impossible de trouver d'autre moïen de rendre mon hardiesse excusable. Si vous daignez, Madame, jeter un œil favorable sur cette esquisse de l'art, c'est toute la grâce que j'espère que vous ne me refuserez pas. C'est pourquoi je tâcherai uniquement de me rendre digne de sa puissante protection, en saisissant les occasions de pouvoir lui prouver la parfaite obéissance et le profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être, Madame,

Votre très-humble, très-obéissant et très-soumis serviteur,

PIERRE DE BRABANDERE.

On peut encore induire de cette dédicace, que l'auteur donnait des leçons de clavecin dans la famille Veranneman Du Massiet, et y tenait l'instrument à ses soirées. De Brabandere avoue qu'il était un protégé de la dame qui lui a fait l'honneur d'accepter l'hommage de son travail. Il entend par là, croyons-nous, que, parmi tous les clavecinistes éminents de Bruges, Mme Veranneman lui avait accordé la préférence, tant comme professeur de clavecin, que comme directeur de ses concerts particuliers.

Le premier livre en question, dont la partie de clavecin seule a échappé, comme il a été dit, aux outrages du temps et à l'incurie de l'ignorance, contient six concertos, ainsi disposés :

I. Allegro en *sol*, 2/4 ; Andante en *sol*, 6/8 ; Menuet en *sol*, 3/8.
II. Allegro en *fa*, 2; Andante en *fa*, 2/4: Gai en *fa*, 6/8.
III. Allegro en *ré*, 2: Menuet en *ré*, 3/4; Gai en *ré*, 6/8.
IV. Allegro en *si* bémol, 2; Andante en *ut*, 2/4; Gai en *ut*, 6/8.
V. Allegro en *ré*, 2/4; Andante en *ré*, 6/8; Gai en *ré*, 6/8.
VI. Allegro en *la*, 2; Menuet en *la*, 3/8; Gai en *la*, 6/8.

Tel qu'il nous apparaît dans son œuvre, De Brabandere devait être une nature sereine, insouciante, enjouée; un de ces caractères heureux que les contrariétés de la vie ne sauraient abattre, et qui jouissent, avec un abandon charmant, de l'existence qui leur est échue, contents de l'air qu'ils respirent, de l'état qu'ils ont embrassé, de la famille qu'ils ont procréée, bons camarades, fidèles époux, oubliant le passé, vivant du présent et espérant en l'avenir.

Vrai tempérament flamand, en somme, auquel il ne manquait qu'un peu plus d'instruction pour se produire avec plus d'éclat. Sa musique est verveuse, badine, rayonnante. Pas une ombre de dissonance lugubre ; il y a comme quelque chose du doux susurrement qui vibre dans la *Pastorale* de Beethoven. Cela est, à coup sûr, individuel, et nous ne rencontrons la touche de De Brabandere, même approximativement, dans aucun de ses compatriotes et contemporains.

Le musicien, imbu de la musique populaire en vogue, a su s'en inspirer à merveille, et, dans chacune des parties de son ouvrage, il a tissé un de ces motifs joyeux qui ont traversé les âges traditionnellement. Il s'est souvenu à la fois et de la *Forlane*, et de la *Tarentelle*, et de *Pierlala*, et de *Sainte-Cécile*, et du *Zuigerlyngske*, et de *Marlborough*, etc.

Ces motifs, disséminés partout, en teintes parfois imperceptibles, sont réunis en fragments plus accentués, dans l'allegro en *fa*, marqué *Gai*, que nous donnons à titre de spécimen, et où ils forment une sorte de bouquet étincelant, qui est, à notre avis, le chef-d'œuvre de sa composition. Partout de la spontanéité, de la franchise, de l'entrain. Après s'être épanoui en *fa*, le thème principal se reproduit à la quarte inférieure, pour être répété encore en *fa*, par une transition *ex abrupto*, opérée sur la dominante, à l'aide des notes vivement attaquées à la basse : *si* (bémol), *la*, *sol*....

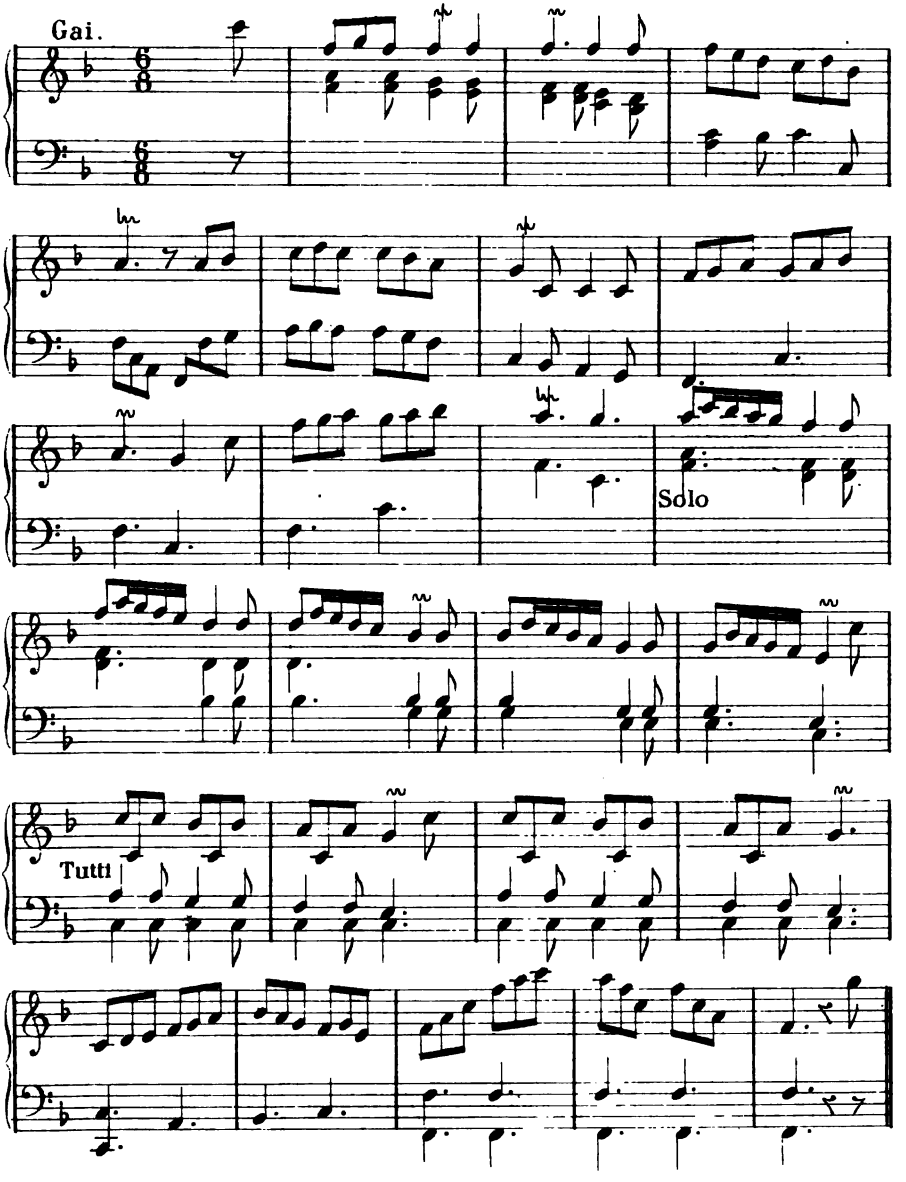
Après ces éloges, il faut malheureusement faire la part des incorrections ou plutôt des négligences de l'auteur, lequel ne se gêne nullement pour commettre une fausse relation ou pour aligner une série de quintes justes ou d'octaves ouvertes. Il paraît se soucier fort peu aussi de la monotonie tonale des parties d'un morceau. La mesure seule en est variée avec tact. Une seule fois seulement l'uniformité des tons est rompue, au concerto IV, mais d'une façon si brusque et si maladroite, qu'on est tenté de croire qu'il

CONCERTO

de

PIERRE DE BRABANDERE.

[VERS 1764]



ignorait l'enchaînement des subdivisions différentes d'un morceau, par la relation ou la connexité plus ou moins directe des tons.

Malgré tout cela, la place de De Brabandere se trouve naturellement assignée à côtés des principaux compositeurs-virtuoses dont nous esquissons ici la vie et les œuvres.

VANDEN GHEYN (MATHIAS), organiste de Saint-Pierre à Louvain, en la deuxième moitié du XVIIe siècle, etc.

Vanden Gheyn a pris, en ces derniers temps, sa place légitime dans la galerie des illustrations musicales des Pays-Bas. Les compositions pour le clavecin consistent en sonates, grandes et petites, qui étaient les pièces les plus en vogue du temps de l'auteur.

Écrites d'abord pour divers instruments, comme nos concertos d'aujourd'hui, les sonates furent bientôt monopolisées par le clavecin, qui permettait l'emploi d'harmonies énergiques et variées. Aussi, le clavecin et le piano leur ont-ils fait subir les plus grandes transformations. Ces transformations ne vinrent ni d'un coup, ni par un seul homme, quelque grand que fût son génie. Chaque virtuose y apporta peu à peu son contingent. La même chose eut lieu dans la symphonie et dans l'opéra.

A-t-on déjà pris attention aux termes *sonate* et *cantate*, dont les musiciens se servaient, au commencement du XVIIe siècle, pour leurs compositions vocales munies d'un accompagnement orchestral? *Sonate*, c'étaient, en quelque sorte, des intermèdes dont étaient entremêlées les parties de chant, et qu'on appelle aujourd'hui ritournelles. *Cantate*, c'était le chant même. Au lieu de *cantate*, il y avait parfois *non sonate*. Ces petites pièces instrumentales, jouées ensuite à part, ont visiblement donné leur nom aux compositions que les Bach, les Mozart, les Beethoven portèrent à un si haut point de perfection. De même, les *cantate* ont fini par désigner, privé de leur appareil or-

chestral, un morceau de chant quelconque, transformé plus tard, comme on sait, en composition lyrique. Ouvrez un recueil de Gabrieli, les *Canzoni et sonate* de 1615, par exemple; vous trouverez, à la onzième *canzone*, tour à tour *sonate* et *non sonate*. C'est l'origine de la pièce instrumentale par excellence du clavecin (1).

Évidemment, Vanden Gheyn a assisté, vers la fin de sa carrière, à l'amélioration progressive de la sonate, et il a connu la plupart de celles que Mozart a marquées du sceau de son génie, Mozart un prodige d'habileté sur les instruments à clavier, et qui a mieux approfondi les ressources du clavecin que Haydn. Il n'est pas impossible même que Vanden Gheyn ait entendu jouer Mozart, quand, dans un âge bien tendre, celui-ci vint en Belgique. Mozart, en effet, donna, en 1743, à Bruxelles, un concert auquel assista le prince Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas. En 1765, il joua à Gand sur le nouvel orgue des Bénédictins, et à Anvers sur l'orgue de la cathédrale. En 1766, il se trouvait à Malines, où un logement lui avait été préparé par les soins du baron de Grimm, son protecteur (2). A coup sûr, Malines, Anvers, Gand et Bruxelles étaient des centres artistiques que Vanden Gheyn a visités plus d'une fois, et où toutes les notabilités du clavier se seront donnés rendez-vous pour acclamer le futur auteur de *Don Juan*. Peut-être le musicien flamand a-t-il connu aussi le célèbre virtuose Dussek, qui fut, pendant quelque temps, organiste à l'église de Saint-Rombaut à Malines, et qui de là passa en Hollande, où il publia ses trois premiers ouvrages, réputés pour ses meilleurs (3).

Pour une nature aussi fortement trempée que celle de

(1) Consultez encore là-dessus BONNET, *Hist. de la musique*, etc., 1715, p. 440.

(2) Voy. Correspondance de Mozart, etc.

(3) M. Gustave Van Hoey, directeur de l'Académie musicale de Malines, et compositeur estimé, est en possession du manuscrit original d'un concerto en *si* bémol de Dussek. On y lit, outre l'année 1779, ces mots : « Concerto di me Giovanni Ladislao Dussik. » Ce concerto a-t-il vu le jour ?

Vanden Gheyn, le contact du génie précoce de Mozart aura dû fortifier son talent au lieu de l'affaiblir. Mozart est né, il est vrai, quinze ans après la nomination de Vanden Gheyn comme organiste de Saint-Pierre à Louvain, et onze ans après le fameux concours de carillon de 1745. Toutefois, il n'en résulte pas que notre musicien n'ait pas connu les compositions développées du maître allemand. En définitive, les œuvres de Vanden Gheyn ne remontent pas toutes aux trente premières années de sa carrière. Or, Mozart a vécu jusqu'en 1791, c'est-à-dire six ans après la mort de l'organiste de Saint-Pierre. Celui-ci a donc pu étudier les œuvres les plus grandioses de l'illustre artiste salzbourgeois, tout comme il a pu étudier les compositions de Vogler, de Clémenti, de Paradisi et surtout d'Emm. Bach.

Mais, les sonates qui ont dû impressionner le plus vivement Vanden Gheyn, au début de sa carrière artistique, étaient, à coup sûr, celles d'Haydn, qui se trouvaient sur tous les clavecins. Modèles qui intéressent l'esprit par leur contexture, qui touchent le cœur par leurs accents, qui échauffent l'imagination et exaltent l'âme par leurs mouvements si diversifiés, elles ont rencontré une foule d'imitateurs, et tracé, en quelque sorte, la route à ceux qui sont venus après le maître autrichien. Vanden Gheyn, en les étudiant, n'a cherché à s'en approprier ni la forme, ni l'idée; encore moins a-t-il essayé d'ajouter à ce que le savoir et le génie de cet artiste extraordinaire y a déposé de neuf et d'admirable. Tout en subissant leur influence, il a su prendre sa forme à lui, ses idées à lui, de façon à se faire reconnaître et à mériter d'être appelé un talent individuel.

Ses premières sonates portent le cachet des anciennes compositions instrumentales désigneés sous le nom de *Sonate di camera*. C'étaient, nul ne l'ignore, de petites pièces propres à faire danser et écrites généralement dans la même tonalité. Elles avaient, au début, un prélude ou une sonatine, qui servait de préparation à toutes les autres

parties du morceau. Après venaient l'allemande, la pavane, la courante et autres danses d'un caractère sérieux, puis les gigues, les passacailles, les gavottes, les menuets, les chacones, toutes danses d'une allure gaie. Cette suite de motifs de danse leur a fait assigner aussi le titre de *Sonate di balletti*. On peut en voir de pareilles dans l'œuvre de Vanden Gheyn. Cette dernière appellation a peut-être donné lieu à la dénomination de *Divertimento*, que porte la plus développée des sonates de Vanden Gheyn. Nous savons que *Divertimento* se dit aussi d'une pièce instrumentale à variations. Mais, comme le morceau en question en est dépourvu, et qu'il se rapproche de la grande sonate moderne, nous supposons que son titre provient d'une simple variante de la sonate de danse, d'autant plus que *divertimento* ou divertissement signifie aussi pièce de danse avec chant que l'on exécutait jadis à la fin des opéras. On l'applique encore aujourd'hui à une espèce de ballet privé d'action, et qui ne comprend qu'une série de danses sans enchaînement.

En général, la musique de Vanden Gheyn est gracieuse, élégante, d'une harmonie claire et correcte, d'un rhythme parfaitement accentué. Il y règne une spontanéité charmante, qui annonce une vraie organisation d'artiste, et une unité d'ordonnance réellement magistrale. Ses morceaux ne s'allongent point par des épisodes oiseux ou par des divagations stériles. Ce qu'il y entremêle, en guise de diversion, appartient au sujet et enchérit sur ce qui précède par la force des idées et le choix des expressions. Il n'étale guère son savoir; la plupart de ses sonates sont un aimable racontage, où la science se cache sous des fleurs. Nature souple, il domine son sujet, et ne le quitte que quand il l'a fait passer par toutes les combinaisons de la fantaisie. On ne saurait lui refuser ni le tact ni le goût, car chaque note qu'il fait manœuvrer est à sa place, et concourt, avec celles qu'il lui donne pour compagne, à l'effet général de la pièce. Il connaît admirablement l'art des

transitions. Moins brillant, moins inventif, moins riche que Haydn, il peut, sous ce rapport, lui être comparé en quelque sorte. Enfin, il possède le trait fantaisiste, lequel surgit non-seulement dans la partie mélodique proprement dite, mais se fait jour aussi dans les modulations harmoniques, qu'il diversifie au gré de son caprice.

Il suit de là que le talent essentiel de Vanden Gheyn est la facture. Le côté idéal, poétique de l'art n'existe point chez lui, ou, s'il existe, il est à peine perceptible. Et pourtant l'art musical est l'expression d'un sentiment, d'une pensée. Elle s'adresse à la fois aux sens, par la forme matérielle dont elle est revêtue, et à l'intelligence par la pensée cachée dans l'œuvre. Aucun maître, appelé *grand*, n'a désobéi à cette loi si juste. Où en trouver une application plausible dans les œuvres de Vanden Gheyn? On objectera que ses sonates sont toutes instrumentales, constituent une sorte de récréation pour l'oreille et n'ont point d'autre visée! Parfaitement, nous y voilà. Faire de l'art pour de l'art, transformer le plus beau des arts en une sorte de jeu plus ou moins agréable pour l'organe auditif, et se confiner dans une espèce de prosaïsme bourgeoisement mélodique, d'où l'on ne sort que par échappées, est-ce là se vouer à une mission qui vous rende digne d'occuper les plus hautes sommités du temple de la gloire? Des musiciens modestes, qui ont eu le vrai souffle de l'inspiration, ont, à notre avis, des droits infiniment plus incontestables à un pareil honneur.

C'est exceptionnellement que Vanden Gheyn a pris un élan significatif, dans le *Divertimento* dont il a été question, et que nous considérons comme la meilleure pièce de son répertoire. La première et la troisième partie ont le calme serein de Haydn. La deuxième partie décèle l'impatience fiévreuse de Mozart, et semble annoncer la fougue de Beethoven. L'andante, très-chaleureux au début, se poursuit on ne peut plus vigoureusement. La vie est répandue sur toutes ces parties concertantes, discourant à la fois comme des

personnages, sans que l'unité en soit altérée. Une phrase large, pompeuse est reprise sans cesse, enrichie de combinaisons nouvelles. Bref, la conception qui a présidé à cet andante, sa verve, ses modulations, ses oppositions d'effets, en font une œuvre réellement supérieure. Ce morceau seul suffirait à établir la réputation de Vanden Gheyn, et il y a lieu de s'étonner que, lorsqu'on a fait l'étude de l'œuvre entière du maître, on ait cru devoir mettre en relief, avec une complaisance si inutile, les petites pièces dont apparemment Vanden Gheyn faisait peu de cas, sans faire ressortir les beautés qui éclatent, presque à chaque mesure, dans l'andante vanté. Les petites sonatines sont d'ailleurs loin d'être irréprochables, nous dirons même qu'il en est de fort médiocres. Les basses de celles que l'on pourrait louer à la rigueur, sont, par exemple, constamment passives et ne sortent guère de certaines évolutions routinières de l'époque. Ici, elles ont un rôle actif, important, tout comme les parties intermédiaires et supérieures.

Faisons quelques observations, à propos de la réimpression de certaines œuvres de Vanden Gheyn (1). D'abord, le titre du volume n'est-il pas trop ronflant? Le maître belge n'est restitué au monde musical que d'hier, on le proclame « le plus grand organiste belge du XVIIIe siècle. » Qui sait si demain quelque autre organiste extraordinaire, faisant pâlir le talent du virtuose tirlemontois, ne surgira pas à l'horizon ? Les cathédrales de Gand, d'Anvers, de Bruges, de Liége, de Tournai et de Bruxelles auraient-elles été fatalement déshéritées de Dieu, pendant tout le siècle dernier? Cela est d'autant plus improbable que ce siècle est loin d'être connu, et nécessitera encore de longs labeurs pour être parfaitement mis en lumière. S'il s'agissait des Pays-Bas, en général, nous aurions à opposer à Vanden Gheyn une figure artistique imposante, un virtuose d'un savoir exceptionnel, qui aura sa place, ultérieurement, dans ce

(1) Bruxelles, Schott frères, 1863.

livre. Il eût donc mieux convenu d'écrire : « Vanden Gheyn, un des plus grands organistes,» ou d'accoler au titre trop pompeux l'épithète corrective «connus,» afin de ne pas jeter ainsi une sorte de défi aux découvertes futures. Un musicologue en a agi ainsi dans la liste biographique des musiciens belges placée en tête de la réimpression du *Dictionnaire de la musique moderne*, de Castil-Blaze : « Vanden Gheyn, dit-il, organiste à Louvain, en 1776, était regardé alors comme *un* des maîtres les plus distingués dans son art. »

A chaque morceau du recueil, on convie le lecteur à prendre connaissance des annotations qui ont été faites sur la vie et les compositions du musicien. Certes, le procédé est louable, et il est bon de s'éclairer sur toutes les particularités qui se rattachent à un auteur ou à un ouvrage. Mais ici, l'on peut se dispenser de suivre cette marche, vu que le recueil ne s'adresse pas au musicien imbu des futiles productions du jour, et qui dédaigne tout ce qui est solidement pensé et vigoureusement écrit. Il s'adresse, au contraire, au dilettante instruit, aimant les productions classiques, vivant dans leur intimité, sachant par cœur Hændel, Bach, Haydn, Mozart, Dussek, etc. Celui-là, doué d'un goût sûr et éclairé, discernera, sans le secours d'aucun guide, tout ce qu'une œuvre renferme de beau et de grand, quitte à s'informer ensuite, à titre de pure curiosité, de tout ce qui s'y rattache historiquement. L'éditeur a-t-il voulu faire comme ce peintre qui écrivait au-dessous de ses figures : « ceci est un arbre, ceci est un homme, ceci est un cheval? » Nous ne le croyons pas. Nous prétendons que les notes, auxquelles on renvoie sans cesse, ne doivent être consultées, — si elles doivent l'être — qu'à *posteriori*, afin de ménager au lecteur le plaisir de l'inattendu, de l'imprévu, et de le tenir affranchi de toute influence, de tout parti pris. Ainsi avons-nous fait, et le *Divertimento*, entre autres, qui n'a été l'objet d'aucune glose et qui pouvait certes s'en passer, ne nous en est apparu que plus radieux et plus splendide.

Enfin, le maître éminent qui a été chargé de corriger les épreuves de la publication, eût pu se dispenser d'ajouter des notes (musicales) de son cru aux passages qui, en apparence, réclamaient ces additions supplémentaires. Cela est, d'après nous, tout aussi inutile, tout aussi répréhensible, qu'un peintre qui s'aviserait de rectifier un pli de robe d'une vierge de Van Eyck, ou qu'un poëte qui ne craindrait point de redresser un vers de Ronsard. A chaque saison ses fruits; à chaque siècle son caractère. Le maître devait se borner uniquement à confronter les copies.

Telle est, en somme, notre opinion sur Vanden Gheyn. Nous qui plaçons la vérité au-dessus de tout sentiment local, nous devions cette appréciation exacte d'un artiste fort remarquable, fort distingué, dans un livre s'étendant aux Pays-Bas entiers, et peu fait conséquemment pour des exagérations d'esprit de clocher. Quant au jugement qui a été formulé sur Vanden Gheyn, dans une certaine *Galerie biographique* que personne ne lit, il serait vraiment superflu, nous semble-t-il, de s'attacher ici à en relever les innombrables absurdités. Ces absurdités se réfutent parfaitement d'elles-mêmes.

Vanden Gheyn était connu par son humeur très-gaie. Il avait des saillies fort spirituelles, et devisait de toutes les choses du jour avec un bon sens parfait. Sous ce rapport, il était flamand dans toute la force du terme. Actif, laborieux, il passait toute sa journée entre son art et son commerce. C'était, de plus, un modèle de père de famille et de citoyen probe. Il ne dédaignait pas le jus de la treille, paraît-il, et pour cela, il tenait opiniâtrement à conserver les droits qu'il avait, comme organiste de Saint-Pierre, à la libre entrée des boissons et comestibles, non moins qu'à l'affranchissement des logements militaires, très-importuns, ceux-ci, quand on a, comme c'était le cas pour Vanden Gheyn, une nombreuse famille à emménager et à entretenir. Or, le magistrat de Louvain veillait strictement aux intérêts de la commune qu'il représentait. Il avait vu sans

doute qu'on abusait quelque peu de la franchise d'octroi accordée au chapitre et aux musiciens de Saint-Pierre, et il était bien décidé à refréner ces abus par tous les moyens dont il disposait. Il admirait vraisemblablement le grand talent musical de Vanden Gheyn, mais il crut ne pouvoir lui sacrifier les intérêts de la ville confiés à sa gestion. L'artiste ne l'entendait point ainsi, et, fort de son immunité, il soutint, en 1765, contre le magistrat louvaniste, un procès dont la solution lui fut entièrement favorable.

En voici le jugement, que nous dépouillons des considérants qui le précèdent, lesquels n'ont pas moins de quatre pages in-folio d'étendue :

Sr Matthias Vander Gheyn, organist der collegiacle kercke van Ste-Peeters binnen Loven, beyaerder der selve stadt ende coopman aldaer, met hem gevoeght die Eerweerdighe deken ende canonicken van 't voorscreven cappittel van Ste Peeters, suppliant ende ghevoeghde, die heeren van het magistract der voorscrevene stadt Loven, rescribenten. Ghesien, etc. . . . . .

Op alles geleth, 't hoff voegende de requeste civiel des suppliants tot den processe ende requirerende de gene der rescribenten, ordonneert aen de rescribenten den suppliant te laeten genieten den vrydom van alle stadts lasten, accynsen, logement militaire ende andere, op den voet van de andere supposten van het cappittel van Ste Peeters, ende aen den suppliant te restitueren het gene hy over de voorscrevene lasten heeft betaelt, 't zedert den aenstel deser saecke; verclaert de rescribenten, om ter contrarie dier geageert ende gheconcludeert te hebben, niet ghefondeert nochte ontfanckbaer; condemneert de selve in de costen hieromme geresen, ter behoorelycke taxatie ende moderatie van desen raede, mitsgaders in de pene der gereycieerde requeste civiel. Aldus gedaen binnen dese stadt Brussele, den 24 january 1766 (1).

(1) Archives générales du Royaume. Un résumé succinct de la vie de Vanden Gheyn a paru dans notre feuilleton musical de l'*Écho du Parlement* du 29 avril 1862, d'après la brochure : *Mathias Vanden Gheyn, le plus grand carillonneur*, etc. Au t. I, p. 162, de ces recherches, nous donnons, sur un des ancêtres de l'éminent musicien, des renseignements tout à fait inédits. La particularité du procès de Vanden Gheyn est restée également inconnue.

ROBSON (Jean-Jacques), maître de chant de Saint-Gommaire à Tirlemont, etc., vers le milieu du XVIIIe siècle.

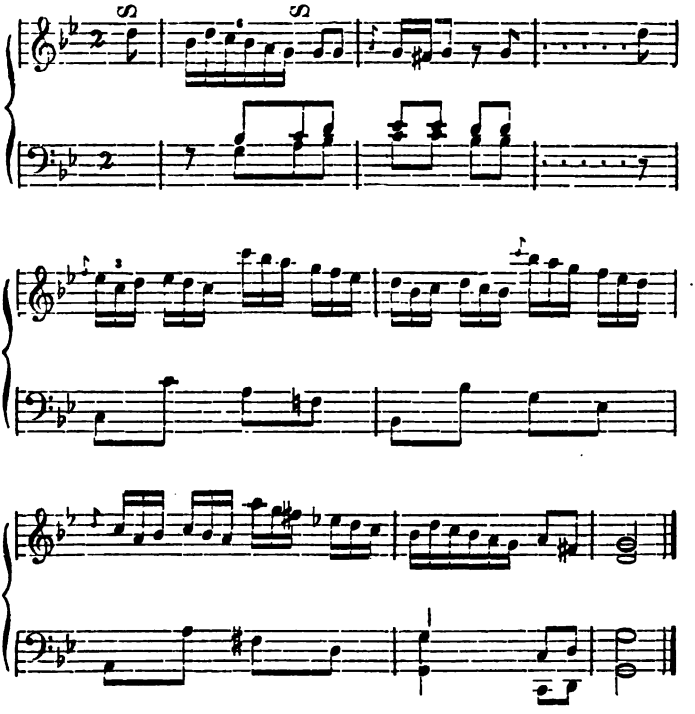
Cet artiste passe pour avoir été un virtuose de première force sur le clavecin, et pour avoir écrit des œuvres où ce talent extraordinaire se manifeste clairement.

Cette double réputation peut avoir été méritée. Il nous a été impossible toutefois d'en retrouver les preuves, les compositions du maître ne nous étant parvenues que par parties incomplètes. A peine nous a-t-il été permis d'y voir que Robson écrit correctement, mène ses idées avec habileté et en a parfois de forts mélodieuses. Il aime les triolets et les progressions continues, sorte de maladie de l'époque, venue de l'Italie. Enfin, son style est souvent prolixe, quoique clair et limpide.

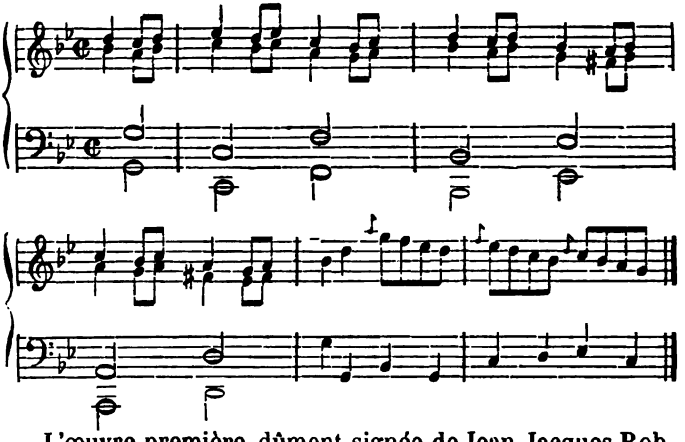
Un fragment de cahier manuscrit, provenant de feu Pierre D'hondt, clerc d'église à Zeveneecken, contient un andante en tête duquel se lit: « Andante composuit G.-J. Robson, den 6en augusti 1774. » Est-ce un morceau du maître? Nous le croyons. Parmi les membres de sa famille, presque tous musiciens, il en est un qui porte un prénom semblable à celui dont on a pu voir les initiales; c'est G.-J. Robson, organiste à Saint-Gilles (pays de Waes). Mais Robson peut s'être appelé Giovanni, à la façon italienne, ou le copiste peut avoir mal tracé le premier J. Ce qui est sûr, c'est que la petite composition offre la même coupe, la même profusion de triolets et de progressions, qui s'étale dans les autres œuvres, et que le maître affectionnait obstinément.

Deux cahiers manuscrits, format oblong, et dont l'un est rempli de préludes pour l'orgue, présentent ces similitudes de facture et de style. Ces préludes, pour tous les tons de plain-chant, sont fort diversifiés. Il en est d'excellents, et qui témoignent non-seulement du savoir, mais du goût. D'autres sont absolument médiocres. Nous en transcrivons un, qui démontrera mieux que les plus longs raisonnements, les ressemblances que nous avons remar-

quées. Il s'agirait de comparer ces préludes avec ceux de notre auteur que possède M. Van Maldeghem. Ils sont, à coup sûr, de la même écriture que le fragment du 6 août 1774, et accusent le même âge. En effet, à la suite du prélude en *sol* mineur, dont un fragment est donné ici, on peut lire la date « anno 1775 (1) ».



(1) Ces cahiers proviennent également de feu Pierre D'hondt, qui était octogénaire en 1873, et dont le père, Charles D'hondt, son prédécesseur comme clerc d'église à Zeveneecken, fut élève de Robson. Charles D'hondt, à ce que nous a assuré le vieillard en question, « demeura chez Robson à Termonde, où celui-ci était organiste. » Nous savons que Robson eut un frère, Emmanuel Robson, qui naquit à Termonde en 1740. Mais, d'autre part, il y eut, une vingtaine d'années plus tard, un J. J. Robson, « musicien du chapitre royal de Termonde, » qui souscrivit à la publication des *Sonates et concerts* du maître. Comment sortir de ce gâchis ?



L'œuvre première, dûment signée de Jean-Jacques Robson, a pour titre :

Pièces de clavecin dédiées à M. les Bourguemaistre, Échevins et Conseil de la ville de Tillemont en Brabant, par Jean-Jacques Robson, maître de musique de l'église collégiale de St-Germain à Tillemont. OEuvre première. — 1749. Gravé à Liége, par Benoît Andrez. Prix en blanc 14 escalins de Brabant. De pp. 25.

La liste de souscription contient quelques noms connus, qui, outre la preuve qu'ils fournissent des relations étendues du maître, pourraient servir, au besoin, à fixer approximativement la date de l'apparition du recueil. Ce sont, entre autres :

Josse Boutmy, 1er organiste de la Cour, à Bruxelles ;
Delpier, organiste du chapitre de Sainte-Gudule, à Bruxelles ;
Van den Driessche, organiste de Saint-Michel, à Louvain ;
Godecharle, maître de musique de Saint-Nicolas et de la Cour, à Bruxelles ;
De Jager, prêtre bénéficier et maître de musique du chapitre, à Termonde ;
Van den Kerckhoven, organiste de la Cour, à Bruxelles ;
Leemans, organiste à la Cathédrale de Bruges ;
Van Meert, organiste et prêtre, à Saint-Trond ;
Moris, musicien de la Chapelle royale, à Bruxelles ;
Rothenbourg, organiste du Sablon, à Bruxelles ;

Le R. P. Thomas Van Samberghe, organiste à Enghien ;
J. Staes, à Termonde ;
De Smet, organiste à Tirlemont.

En examinant seulement les particularités qui se rattachent au nom d'Adrien Leemans, organiste de Saint-Donatien à Bruges, on arrive à constater que ce musicien, ayant été remplacé, dans ses fonctions, le 12 octobre 1750, par Pierre Magermans, il faut, en toute évidence, que la publication des *Pièces de clavecin* de Robson ait paru avant 1750. Or, on vient de voir que le recueil a vu le jour en 1749.

Les deuxième et troisième compositions de notre artiste sont restées inconnues jusqu'à nos jours. Son œuvre quatrième est la suivante :

Sonates et concerts pour le clavecin, accompagné de deux violons, taille et basse, dédiées à Son Excellence Monseigneur Jean Henri, comte du Saint-Empire romain, de Franckenberg et Schellendorf, etc., etc., par Jean-Jacques Robson, maître de musique de l'insigne église collégiale et paroissiale de Saint-Germain à Tirlemont. OEuvre IV. — Se vend chez l'auteur ; le prix est de deux écus de Brabant. In f° obl. avec couverture à dorures, etc.

Au verso du titre, une dédicace pompeuse, où le maître parle de son « faible talent » et de son « petit ouvrage » tout en accordant à son protecteur « une si rare perfection » en musique, que le titre d'*Apollon du XVIIIe siècle* lui conviendrait à merveille ; ce qui n'empêche point l'auteur de déclarer sérieusement vouloir s'en tenir à « contempler dans le silence le plus profond » les « belles qualités » de son bienfaiteur :

A Son Excellence l'illustrissime et révérendissime Seigneur, Monseigneur Jean-Henri, comte du Saint-Empire romain de Franckenberg et Schellendorf, par la grace de Dieu et du Saint-Siège, archevêque de Malines, primat des Pays-Bas, conseiller actuel intime d'État de Sa Majesté l'Impératrice Reine Apostolique, etc., etc.

Monseigneur, la protection que votre Excellence accorde aux Beaux-Arts, et surtout à la musique, qu'Elle possède en une si rare

perfection, que l'on pourroit à juste titre la nommer l'*Apollon* de notre siècle, me fait prendre la liberté très-respectueuse de lui présenter cet ouvrage de clavecin.

Rien n'égale ma témérité, je l'avoue, Monseigneur, et cette production de mon faible talent est très-peu digne d'un protecteur aussi illustre, tant du côté du rang que de sa personne sacrée; car qui ignore le rang que tient dans l'Europe la très-ancienne maison de Franckenberg, et de quel éclat ne relève pas Votre Excellence ce nom si respectable? Qui comme Elle a porté les vertus et les belles qualité(s) à un degré si éminent? Je laisse à l'éloquence la plus brillante d'en entreprendre l'éloge, me bornant à les contempler dans le silence le plus profond; j'admirerai surtout cette bénigne affabilité avec laquelle Votre Excellence reçoit gratieusement toutes les personnes qui ont l'honneur de l'aprocher, et c'est sous les auspices de cette indulgente bonté que j'ose lui présenter ce petit ouvrage et le mettre sous sa puissante protection.

Daignez enfin, Monseigneur, agréer ce foible hômage de la vénération la plus sincère avec laquelle j'ai l'honneur d'être et serai inviolablement toute ma vie, Monseigneur, de Votre Excellence

Le très-humble et très-obéissant serviteur,

JEAN-JACQUES ROBSON.

Le deuxième feuillet est rempli par les armes de Mgr Franckenberg, supérieurement exécutées à l'aquarelle. Il y a sept pages de musique pour « l'alta viola » et la « bassa viola, » gravées en regard, ainsi que pour les premier et deuxième violons, également placés en regard. La partie de clavecin manque. On voit, par les longs et nombreux *tacet*, que le clavecin avait le rôle prépondérant, et que ce rôle a dû être considérable. Robson y abuse du triolet et de la progression, comme dans ses œuvres précédentes. Cet abus cache, ce nous semble, une stérilité d'imagination, autant qu'il décèle un manque de tact et de goût.

Cette fois, la liste de souscription nous vient utilement en aide pour déterminer la date approximative de la composition. Blavier, qui y figure, entre autres, comme maître de chant à la cathédrale d'Anvers, mourut, comme on sait, vers 1764. C'est donc avant cette année qu'il con-

vient de placer l'apparition des *Sonates et Concerts*. Voici quelques noms de la susdite liste :

G. J. Robson, organiste à St-Gilles ;
J. J. Robson, musicien du chapitre royal de Termonde ;
S. J. Robson, organiste du chap. royal de St-Pierre, à Turnhout ;
E. Robson. organiste à Sotteghem ;
Thomas, prêtre chapelain et maître de musique de la métropole à Malines ;
Kraft, maître de musique à Bruxelles ;
J. B. Kiekens, organiste-carillonneur à l'abbaye de Tongerloo ;
Lœillet, 1er violon à Ste-Gudule et à la Cour de Bruxelles ;
Staes, organiste à Bruxelles ;
L'Artillon, musicien de Ste-Gudule et de la Cour ;
Blavier, maître de chant à la cathédrale d'Anvers ;
Laurent Boutmy, fils, organiste de la cathédrale à Gand.

Au verso d'une réimpression parisienne (1) des célèbres *XII sonate a violino e violone o cembalo*, de Corelli, on voit une nomenclature d'ouvrages similaires parus ou mis en vente chez l'éditeur (dont malheureusement le nom nous échappe), laquelle comprend, entre autres, « deux suites de Sonates par Robson. » La réimpression doit dater de la fin du XVIIIe siècle. Notre musicien étant mort en 1784, il y a lieu de croire qu'il s'agit ici d'une production posthume de lui, ou bien d'une contrefaçon d'une édition belge faite de son vivant. Quoi qu'il en soit, voilà une troisième composition gravée mise à l'actif du maître, et un indice certain que sa réputation d'habile musicien avait franchi la frontière méridionale des Pays-Bas.

A coup sûr, elle était grande parmi nous, nous l'avons constaté au début de cette courte notice. En dehors de sa participation, comme membre du jury, à un concours d'orgue et de carillon, à Malines, en 1772, aucun fait saillant n'est pourtant connu de sa longue carrière. Une particularité, très-insignifiante en elle-même, fournit une date dans la carrière du maître, outre qu'elle confirme ce que

(1) Réimpression de Cartier ou de Leclerc ?

l'on sait relativement à ses fonctions de « maître de musique » de la collégiale de Tirlemont.

En 1766, le magistrat tirlemontois fit afficher, dans la sacristie de la susdite collégiale, un règlement auquel le personnel officiel, tant laïc qu'ecclésiastique, du temple aurait à se conformer dorénavant. Les prêtres protestèrent; de vives disputes surgirent parmi les musiciens. Alors, dit un document du temps :

Monsieur Robson, maître de musique, en ayant porté ses plaintes au magistrat, il a produit une ordonnance pour appaiser les troubles et l'a fait afficher au jubé. Novembre 1766.

Un procès relatif à cette affaire et dont émane la note ci-dessus, est conservé à la section judiciaire des archives générales du Royaume.

BOUTMY (Josse), premier organiste de la Cour à Bruxelles, en la première moitié du XVIIIe siècle. Il naquit en 1680. Il dit, en effet, à la date du 14 novembre 1777, dans une lettre de remercîments adressée au duc de Lorraine, pour « la gracieuse retraite que S. A. R. a daigné lui accorder, » qu'il est âgé de 97 ans. Nous ignorons où il fit son éducation musicale. Nous savons seulement qu'il passa au service du gouverneur général des Pays-Bas, en 1744, ayant, d'après lui, en 1775, trente et un ans de services rendus à l'État. Quant à son berceau, si c'est d'un frère de Josse Boutmy qu'il s'agit, dans une pièce déjà publiée (1), où l'on mentionne, en 1742, un sieur Boutmy, ci-devant organiste de Sainte-Gudule, à savoir Jacques Boutmy, il y a lieu de placer ledit berceau à Gand : « Den voorschreven (Jacques) Boutmy en was geenen brabander : hy was gebortigh van Ghendt, provincie van Vlaenderen. »

Josse Boutmy fut nommé, le 29 juillet 1755, premier organiste de la chapelle royale, aux gages de six cents livres. Il était, à la même date, d'après un document signé de sa

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 108.

main, « maître de musique en l'absence du maître actuel, et maître de clavecin tant pour le service divin à la chapelle, que pour la musique publique et privée de Son Altesse royale. » Le clavecin fonctionnait donc à l'oratoire du duc de Lorraine !

Chargé d'une nombreuse famille, devenu vieux et chancelant, l'artiste eut de la peine à suffire à ses besoins. Poursuivi par ses créanciers, il déclara, dans une requête datée du 1er septembre 1766, qu'il eût succombé depuis longtemps à la tâche, s'il « n'avait pas eu le bonheur d'avoir pour écoliers tous les jeunes seigneurs et dames de la Cour, ce qui lui faisoit un bénéfice considérable. » Il lui fallait maintenant renoncer à cette clientèle lucrative ; il ne lui restait plus que son poste à la chapelle royale, que, dit-il, « il fréquentait assidûment. » Cet engoûment de ce que Boutmy nomme « la principale noblesse, » pour l'instrument de salon par excellence, le clavecin, concorde, de tous points, avec les renseignements que nous avons produits plus haut, d'après une autre source.

Est-ce de Josse Boutmy dont il est question dans le *Livre de Caisse de l'hôtel d'Arenberg*, à l'année 1737? On y lit :

Au sr Boutmi, ancien maître de musique de la princesse, pour un mois de leçon de clavecin... fl. 10-10-00 (1).

Jacques Boutmy, que nous avons supposé être son frère, remplissait, en 1738, les fonctions de maître de clavecin du prince De la Tour et Taxis. Le cas est donc douteux. Quoi qu'il en soit, Josse Boutmy obtint du gouvernement, à la date du 17 septembre 1766, vingt pistoles de gratification, « à cause de son jubilé. »

Le pauvre artiste, une fois sûr de l'assistance du duc de Lorraine, frappe à coups redoublés à la porte du gouverneur général. Le 14 janvier 1772, étant, dit-il, « aux envi-

(1) Archives générales du Royaume.

rons de 80 ans, » en tête d'une famille de douze enfants, il fait valoir de nouveau ses services. Il demande, avec instance, que son fils Laurent-François, sans doute l'auteur des *Principes généraux de musique*, gravés à Bruxelles en 1823, puisse lui succéder enfin, « d'autant qu'il a déjà fait ses services plusieurs fois, et qu'il s'applique à le perfectionner de plus en plus. » Une gratification de deux cents florins est la seule conséquence de cette supplique.

Il y revient néanmoins, deux ans après, dans une lettre que nous tenons à communiquer au lecteur :

Judocus Boutmy, premier organiste de Votre Altesse Royale, a l'honneur de lui remontrer qu'ayant demandé la survivance de sa place pour un de ses enfans, le conseil, toujours équitable, en lui refusant sa demande, lui promit, par appostille en date du 13 juin, signé Deselliers, d'avoir « tel égard pour les enfans du suppliant que « leur talent pourrait le mériter »: le suppliant, depuis ce tems s'est efforcé de rendre son fils Laurent capable de remplir sa place, témoin l'attestation du maître de musique et des premiers musiciens ci-jointe (1). Désirant se reposer dans ses vieux jours et assurer après sa mort du pain à sa veuve et à un fils dont l'éducation n'est pas achevée, il supplie Votre Altesse Royale, eu égard à ses longs services, de lui permettre de se démettre de sa place, en faveur du susdit fils, qui, moïennant cette grâce, le laissera jouir, de son vivant, des gages entiers, et assurera à sa veuve la moitié des gages; ce qui la mettra à même de vivre, sans implorer et être à charge à personne. C'est la grâce, etc.

JUDOCUS BOUTMY.

Bruxelles, le 27 juillet 1775.

Une note à ce sujet fut remise au conseiller Crumpipen. Elle est de la teneur suivante :

Le premier organiste de la chapelle roïale, Boutmy, demande, par la requête ci-jointe, la permission de se déporter de sa place, en faveur de son fils Laurent.

Boutmy a demandé l'adjonction à sa place pour sondit fils, au mois de mars 1768, et, dans ce même tems, Ferdinand Staes demanda la commission d'adjoint à son père, second organiste de ladite chapelle.

(1) Elle fait malheureusement défaut, aux Archives générales du Royaume, où cette lettre est conservée.

Le conseil, par son extrait de protocole du 6 juin ensuivant, proposa,sur la requête de Staes, vu le mérite distingué, de lui accorder l'adjonction à son père ; mais il ne fut pris sur cet extrait aucune résolution.

Et, par un autre extrait de protocole du même jour, le conseil porta à la connoissance de S. A. R. l'avis rendu par le directeur de la musique de la chapelle roïale, sur la requête de Boutmy, par lequel il déclara que le fils du supliant n'avait alors aucune capacité pour être adjoint à son père, et, ensuite de la résolution de S A. R. sur cet extrait du protocole, Boutmy fut éconduit, et il fut ordonné au directeur de la musique, d'informer les musiciens de ladite chapelle roïale, qu'il était bien expressément deffendu à quiconque d'eux, de faire la moindre représentation pour leur promotion ou adjonction, à moins qu'il n'y eût une place réellement vacante, à peine que leurs requêtes seroient rejettées.

Claude-Joseph Van Cools a suplié S. A. R., au mois de novembre 1771, de lui accorder l'adjonction à Boutmy, avec le droit d'y succéder ; et, par résolution de S. A. R. sur l'extrait du protocole du conseil du 21 décembre en suivant,il fut accordé à Staes père, la place de premier organiste, aux gages de 600 fl. lors du décès dudit Boutmy.

Van Cools obtint l'assurance d'être fait organiste aux gages de 300 fl., lorsque Boutmy viendra à mourir.

On assura au fils de Stas de succéder à son père, dans la place de premier organiste, aussi aux gages de 600 fl., et il fut résolu, en même tems, de tenir ces dispositions secrètes, tant pour éviter de faire de la peine au vieux Boutmy et prévenir pareilles sollicitations d'adjonction à la suite, que pour ôter à Van Cools une connoissance, qui ne lui est pas nécessaire, de ce qu'on se propose de faire du jeune Staes, lors de la mort de son père.

S. A. R. a donc disposé déjà des places d'organistes de la chapelle roïale, conséquemment, il ne peut être question de la dite requête de Boutmy : elle tombe dans la disposition du 13 juin 1768, qui défend de faire la moindre représentation pour l'adjonction, à peine d'être rejettée, et elle doit être tenue pour telle.

J. De Witte.

Bruxelles, ce 5 août 1775 (1).

Le secrétaire d'État Crumpipen répondit, le 7 août suivant, qu'après avoir mis sous les yeux du duc de Lorraine la note précitée, « S. A. R. est d'avis qu'on ne peut, en

(1) Archives générales du Royaume.

effet, que s'en tenir à la disposition qui a été faite, le 13 juin 1768, et qui défend aux musiciens de la chapelle royale de demander une promotion ou adjonction à une place non vacante. »

Dans une requête de 1775, nous voyons que la famille de Josse Boutmy se composait de « quatre filles et de huit garçons. » Accordons-lui encore la parole :

Judocus Boutmy, premier organiste de Votre Altesse royale, ayant l'honneur d'être à son service depuis trente-un ans, est père de douze enfants, tous vivants, savoir quatre filles et huit garçons, pour l'éducation desquels il n'a rien épargné, afin de les rendre bons citoyens et capables d'être utiles à leur souverain dans les emplois qu'on daignera leur donner. Son grand âge le mettant hors d'état d'enseigner son art en ville, il se trouve par la suppression des Jésuittes dont il avoit l'orgue, réduit aux seuls appointements d'organiste de la Cour, portant fr. 582 — pour vivre lui, sa femme et trois fils qui sont encore dans son pain (*sic*) et dont l'aîné, nommé Étienne, était employé au dénombrement de Limbourg, où il s'est distingué, etc.

Il avait déjà parlé, ailleurs, de ses enfants, comme étant « présentement, tant par leur éducation que par leur talent dans la plume, en état d'être utiles et employés à l'occasion. » Quelques-uns de ceux-ci étaient encore en « bas âge, » en 1777, d'après la lettre de remercîments à laquelle il a été fait allusion plus haut.

Nouvelle requête en 1776. Agé de 97 ans (1), il est « perclus de ses membres ; » il a eu l'honneur « de servir S. A. R. en qualité d'organiste de sa chapelle, depuis trente-deux ans, (c'est-à-dire depuis le) jour de son installation aux Pays-Bas. » Il conclut, en sollicitant une nouvelle preuve de la bienveillance du duc. Deux cents florins lui sont concédés, en considération de l'impossibilité qu'il y avait de nommer pour son successeur son fils Laurent-François, une promesse formelle ayant été faite à Guillaume Staes.

Deux cents livres sont encore accordées, en 1778, sur

(1) Ou plutôt 96, puisque Josse Boutmy est né en 1680.

un rapport très-favorable qui avait été fait sur notre artiste, et où il était dit, entre autres, que Josse Boutmy « a été un des meilleurs organistes qu'il y ait eu aux Pays-Bas. »

Enfin, le musicien sollicita, le 13 novembre 1777, sa retraite honorable, avec le maintien de ses gages et de ses émoluments, ce qui lui fut accordé immédiatement. Claude-Joseph Van Cools fut désigné pour suppléer, à titre gratuit, aux fonctions du démissionnaire, sa vie durant. Le fils de Boutmy, qui avait desservi cette place jusque-là, n'ayant pu obtenir le « déport » que son vénérable père avait souhaité de faire en sa faveur, se vit contraint d'aller chercher son pain ailleurs. Le duc de Lorraine avait disposé de deux places d'organiste pour sa chapelle : la première, en faveur de Guillaume Staes et de son fils, comme on sait déjà, la seconde en faveur de Claude-Joseph Van Cools, arrangements qui devaient avoir leur effet après la mort de Josse Boutmy.

Cette mort, imminente du reste, arriva, le 27 novembre 1779. Aussitôt, Laurent-François Boutmy, par une requête datée du 30 novembre, demanda à l'État une pension pour sa mère. Parmi les arguments qu'il fit valoir, en cette circonstance douloureuse, il en est un qui ne peut être omis dans cette notice : « Josse Boutmy, dit-il, a servi d'exemple à tous les autres musiciens, par sa bonne conduite et par son exactitude à ses devoirs. » Il essuya un refus, à cause du précédent qui serait posé, et on se contenta de venir en aide à la situation de la veuve de l'artiste, par un secours pécuniaire de deux cents livres.

Celle-ci, à son tour, eut recours au gouverneur général, par une lettre assez bizarre, dont nous extrayons les lignes que voici :

Mon mari, Judocus Boutmy, a eu le bonheur de servir, pendant 35 ans, comme premier organiste de la chapelle de Votre Altesse. Les infirmités, suites de la vieillesse, 12 enfants élevés avec fraix, pour les rendre capables de gagner leur pain, m'ont mis, à son décès, dans une indigence d'autant plus grande, que mon fils Laurent Boutmy,

qui a, pendant plusieurs années, avec approbation les services du père, en espérance de succéder à son emploi, et par là pourvoir et entretenir sa pauvre mère et frère, a été frustré par d'autres, malgré ses talens, de ce bonheur.

L'espérance de trouver ma subsistance dans l'héritage de mes ancêtres, me fit retourner en Allemagne, où malheureusement la mort de mes frères, mon absence, le désordre de la guerre, des procès et une administration infidèle, m'ont frustree, au moins pour ma vie, de tout ce que je pouvais espérer, et, sans la tendresse d'une fille, établie à Osnabruck, qui n'est elle-même point à son aise, étant chargé de famille je manquerais du nécessaire, et les infirmités, suite d'un âge de 70 ans passés dans l'adversité et le travail, me mettent hors d'état de gagner ma vie.

Son nom de famille était Katzmann. Ses parents demeuraient en Westphalie. En se disant « sujette du duc de Lorraine depuis 46 ans, » en 1780, elle fournit une information précieuse à recueillir pour quelques-uns de ses fils, devenus des artistes distingués : son union légitime contractée dès 1744, peut-être même avant, avec Josse Boutmy, qui devint alors, on l'a vu, sous-organiste de la chapelle royale. Comme nulle trace de celui-ci n'existe avant cette date, on peut croire, qu'ayant été attaché à quelque seigneur en Westphalie, il y aura fait la connaissance de Mlle Katzmann, qui sera devenue son épouse lors de sa nomination à la chapelle royale de Bruxelles.

Par tout ce qui précède, on comprend qu'il s'agit ici d'un artiste de premier ordre, occupant la place la plus enviable qui fût pour un virtuose d'alors, et en possession d'une réputation dont les hommes qui tenaient alors les rênes de l'administration supérieure se sont fait le complaisant écho. Malheureusement, il ne nous est permis de donner ici que les titres des compositions du maître qui ont échappé au naufrage. De grands éloges en sont faits. Mais, nous nous sommes prescrit le devoir de ne nous associer à une appréciation, d'où qu'elle vienne, sans l'avoir, au préalable, contrôlée sur le *vu* des pièces en nature. Voici les titres en question :

VI. Grands concerts pour le clavecin.—Amsterdam, chez Markordt.

Troisième livre de pièces de clavecin, dédié à S. A. R. M. le Duc Charles de Lorraine, etc.— A Bruxelles, chez l'auteur, petite rue du Sablon. Prix: cinq flor. 12 s. In-f° de 45 pages.

La gravure a été exécutée par I. Harrewyn, On voit, au titre, une vignette allégorique surmontée d'une lyre, avec la devise: *Lenimen dulce laborum.* Les pièces dont se compose le recueil appartiennent à des genres différents.

Évidemment, cette publication a été faite en vue de célébrer le retour du duc Charles de Lorraine aux Pays-Bas, retour qui date, on s'en souvient, du 23 janvier 1749. Voici le passage que nous extrayons de la dédicace, entièrement formulée en vers de 8, 10 et 10 syllabes. Le versificateur, qui est vraisemblablement Josse Boutmy lui-même, s'adresse au gouverneur général des Pays-Bas:

Les Jeux et les Ris sont mes dieux.
Longtems exilés de ces lieux,
Ton retour enfin les rappelle,
Prince, et la Discorde infidelle
De dépit nous fait ses adieux.

Le mot *enfin* annonce, si nous ne nous trompons, une apparition du recueil qui suivit presqu'immédiatement le retour du prince Charles à Bruxelles (1).

Jusqu'à plus amples informations, nous avons considéré Jacques Boutmy comme un frère de notre grand artiste. Organiste de Sainte-Gudule, à Bruxelles, dès 1711, puis maître de clavecin du prince de la Tour et Taxis, il publia, en 1738, comme il a été dit plus haut (2), son *Premier livre de pièces de clavecin.* Outre ce dernier instrument, il maniait la flûte, le hautbois, la viole de gambe, etc. (3).

(1) Voy., quant à ce retour, les divertissements qui ont été composés par Van Helmont ou par Le Clair, *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 75, et t. II, p. 226.

(2) Et au t. II, p. 105 de ces recherches, où l'annonce de cet ouvrage se trouve reproduite d'après les *Relations véritables.*

(3) *Id.*, t. II, p. 109.

Guillaume Boutmy, un des fils de Josse, était attaché à la chapelle royale de la cour comme « réparateur des orgues. » Diverses quittances, à ce sujet: une de 170 livres en 1760, une de 355 livres en 1761, une de 48 livres, 1770, etc., ont été délivrées par cet artiste, sous la signature: G. Boutmy. La même signature, suivie du mot *figlio*, fils, est apposée sur un recueil de sonates pour le clavecin, dont, par malheur, il ne nous est parvenu que le titre et la dédicace. D'abord le titre:

Sei sonate per il cembalo, dedicate all' A. S. del Sig^r principe de la Torre et Tassis, etc.,etc., cavaliere del Tosone d'oro, composte da G. Boutmy, figlio, amator di musica di Brusselles. Il prezzo è di 14 scalini.— Si vendono in Brusselles, da J. J. Boucherie, E. Vanden Berghen, stampatori e librai; à Liegi, da B. Andrez, intagliatore, e J. F. Bassompiere, stampatore e librario. In-f°.

A en juger par les noms des libraires-éditeurs que comporte ce titre, nous inclinons à croire que la composition doit appartenir au troisième quart du XVIIIe siècle. Puisque titre et dédicace sont en italien, nous pensons encore, sauf meilleur avis, que le G. du nom de baptême de l'auteur n'est autre que l'initiale de Giacomo, Jacques. Il en résulterait, en ce cas, que le *Jacques fils* a pour père l'organiste de Sainte-Gudule cité quelques lignes plus haut. La dédicace elle-même ne nous apprend rien; tout au plus pourrait-on en inférer que l'artiste aurait été admis à se faire entendre dans les salons du prince de la Tour et Taxis. S'il avait été professeur de clavecin du seigneur, il n'eût pas manqué de faire allusion à cette particularité. Au lieu de cela, il se borne à retourner les phrases platement adulatives qui farcissent tous les documents de ce genre. Ces sonates sont, dit-il, le tribut de son cœur respectueux. C'est pour lui une sorte de gloire que cette offre, persuadé que ces compositions, grâce à son agrément, seront généralement applaudies. Voilà ce qui l'a porté à les placer sous les auspi-

ces du prince. Il souhaite finalement qu'elles puissent contribuer à ses amusements.

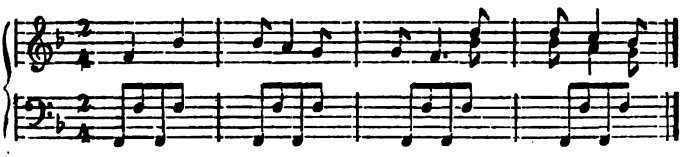
ALL' ALTEZZA SERENISSIMA DEL SIGr PRINCIPE DE LA TORRE E TASSIS, CAVALIERE DEL TOSONO D'ORO, COMMISSARIO PRINCIPALE A LA DIETA DI RATISBONNA, ETC. ETC. ETC.

Serenissimo Principe, Pieno di fiducia nella grandezza d'animo di V. A. S., mi piglio l'ardire di umiliarle queste sonate come un tributo del mio cuor rispettoso. Degnisi l'A. V. S. di accettarle con altrettanto di benignita, quanta è la gloria che mi torna d'all' onor di presentar gliele, sicuro d'all' altro canto, che dove esse ne riportino il di lei aggradimento non potranno non essere generalmente approvate e applaudite. Questi è l'unico motivo che m'ha incorragito a darle alla luce, a porle, cioè sotto gli alti auspicj d'un Principe, il di cui nome imprimendo a tutti rispetto, concilierà loro stima e pregio, il che sara di larga ricompensa non meno al disiderio che nutro di contribuire ai trattenimenti di V. A. S., che alla brama ardentissima che tengo di meritarmi il titolo che con profondissimo ossequio m'approprio, di V. A. S.

Umo Divo obbmo Servitore,
G. BOUTMY.

La perte de ces sonates est regrettable. Peut-être forment-elles la seule grande œuvre du maître et ne pourront-elles plus se retrouver. Tant de productions de ce genre ont disparu sans retour.

Un cahier manuscrit du siècle dernier, qui renferme un fragment de l'opus VI de Vanden Bosch, paru en 1772 ou 1773, nous a conservé une sonatine assez faible portant en tête : G. BOUTMY. Elle débute ainsi :



Laurent Boutmy, contraint de renoncer à l'espoir de succéder à son père Josse Boutmy, accepta avec empres-

sement les fonctions d'organiste de Saint-Bavon à Gand, que des personnages influents parvinrent à lui faire offrir depuis. Un certain Boutmy figure comme « maître de clavecin à Gand, » dans la liste des souscripteurs au recueil de danse de d'Aubat de Saint-Flour (1). Ce ne peut être le susdit Laurent, vu que le recueil parut au milieu du XVIIIe siècle. Un L. Boutmy vivait en 1785 (2). On a gravé, vers cette époque, une *Ouverture pour le Forté-Piano, avec accompagnement d'un violon, par Laurent Boutmy*, morceau très-incorrect comme harmonie et absolument vide d'idées. Enfin, on rencontre encore, en 1785, un A. Boutmy, lequel reçoit à Bruges, pour son usage particulier, un piano récemment construit (3).

Telle est la nomenclature, fort incomplète, des membres d'une famille qui a fourni à l'art musical plusieurs virtuoses distingués. Pour la première fois, la biographie de Josse Boutmy, leur chef en quelque sorte, est élucidée ici. Il restera à déterminer la part respective qui revient à la branche gantoise et à la branche bruxelloise. C'est l'œuvre du temps.

STAES (FERDINAND), organiste de la Cour, à Bruxelles, en la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Après le décès de Josse Boutmy (4), Guillaume Staes passa de second organiste de la chapelle royale, aux fonctions de premier organiste de la même chapelle. Claude-Joseph Van Cools, pour le bon rapport qui fut fait « de sa capacité et de son expérience, » remplaça Guillaume Staes dans le premier de ces emplois. Cette dernière nomination eut lieu le 2 décembre 1779.

La rareté des documents relatifs à nos anciens clavecinistes, nous fait un devoir de reproduire ici tous les actes

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 108.
(2) *Id.*, t. I, p. 293.
(3) *Id.*, *ibid.*
(4) Décès qui eut lieu, on l'a vu, le 27 novembre 1779.

qui précédèrent et accompagnèrent les deux promotions susdites. La première pièce qui s'y rapporte, date du 9 janvier 1772 :

Le soussigné conseiller au conseil des domaines et finances de Sa Majesté authorisé par résolution de Son Altesse Roiale sur extrait de protocolle dud^t conseil du 21 décembre 1771, déclare et promet par cette à Guillaume Staes, second organiste de la chapelle roiale, que, lors du décès du s^r Boutmy, lui Staes sera nommé à la place du premier organiste de la d^e chapelle aux gages de six cents florins, et qu'il lui en sera depêchée alors la commission afférente.

Item, déclare et promet encore que Ferdinand Staes, fils dudit Guillaume Staes, succèdera ensuite immédiatement et dans son tems, à son père, dans ladite place de premier organiste, aux mêmes gages de six cents florins, aux conditions auxquelles les dits Staes père et fils se sont soumis ; que, lorsqu'ils parviendront successivement à cette place de premier organiste, ils devront entretenir à leurs fraix et faire les réparations nécessaires à l'orgue, jouer aux concerts de table et autres concerts à la Cour, et entretenir aussi à leurs fraix le clavecin qui sert au concert de table les jours de gala, après la mort du nommé Neuman, qui l'entretient actuellement. Bruxelles, le neuf janvier 1772. J. De Witte.

Ferdinand Staes était donc le fils de Guillaume Staes. D'autre part, le premier organiste était chargé, en dehors de son office à la chapelle royale, de « jouer aux concerts de table et autres concerts à la Cour. » Ces deux renseignements subsidiaires ont leur importance. Avant d'aller plus en avant, produisons une autre information digne d'intérêt. Guillaume Staes fut nommé second organiste de la Cour, le 17 avril 1758, en remplacement de Melchior Vander Kerckhoven, et aux gages de trois cents livres. Il avait rempli les fonctions du défunt organiste pendant quatre ans consécutifs. Le maître de chapelle De Croes lui attribue « des talents rares connus de tout le monde. » De Croes ajoute qu'il était « parvenu, par une application de quantité d'années, à toucher l'orgue et le clavecin avec beaucoup d'art et de science. » Les concurrents de Guillaume Staes étaient Godefroid Rottenbourg, admis, en 1736, à faire partie du personnel musical de la chapelle, mais dé-

missionné ensuite, avec demi-solde; Étienne Lœillet, premier violon de la chapelle, muni d'un certificat de feu Jean-Joseph Fiocco, « vivant maître de musique de la Cour, » certificat daté du 9 décembre 1744; et Claude-Joseph Van Cools, considéré comme un routinier, et dont le père Antoine Cools, fut organiste de la Cour. Il était, depuis vingt-deux ans, organiste de la chapelle, d'après un certificat, délivré le 27 février 1758, par « Josse Boutmy, organiste de la Cour, Charles-Joseph Van Helmont, maître de musique des SS. Michel et Gudule, Mathias Del Haye, maître de musique de Notre-Dame de la Chapelle, Jean-Jacques Dezicque, maître de musique de Notre-Dame du Sablon. »

La requête de Claude-Joseph Cools, en vue d'obtenir « l'adjonction à la place de Josse Boutmy, » après le décès de ce dernier, est de la teneur suivante :

A Son Altesse Roïale.

Claude-Joseph Van Cools, natif et inhabitant de cette ville de Brusselles, fils de feu Anthoine, vivant organiste de la chapelle roïale, a l'honneur de représenter très-respectueusement à Votre Altesse Roïale, que son père étant venu à décéder en septembre 1736, le remontrant avoit déjà pour lors la capacité requise pour le remplacer dans son emploi, malgré l'intention qu'avoit alors feue son Altesse Sérénissime Marie-Élisbeth, gouvernante générale des Pays-Bas, d'heureuse mémoire, de le faire succéder à son père, on en préférât cependant un autre, qui avoit seu gagner la bienveillance du grand-écuïer, le remontrant, dénué d'appui et de protection, n'eut d'autre ressource que de faire parvenir ses tristes plaintes à Sadite Altesse, qui, étonnée de ce que le remontrant avoit été exclus de l'emploi de son père, eut la bénignité de lui accorder une pension annuelle de cent écus, pour subsister avec ses deux frères qu'il avoit, laquelle pension lui a été païée jusques à la mort de Sadite Altesse Sérénissime; depuis l'extinction de ladite pension, le remontrant a été obligé de vivre avec beaucoup de peine, n'aïant jamais eu depuis lors l'occasion de recourir à la clémence du gouvernement, pour en obtenir quelque grâce; le grand âge du s^r Boutmi, organiste actuel de Votre Altesse Roïale, lui donne la confiance de prendre son très-respectueux recours vers Votre Altesse Roïale, la suppliant, avec la plus profonde vénération, que, daignant considérer la capacité du suppliant et les services

rendus par feu son père, son bon plaisir soit de lui accorder l'adjonction de la place d'organiste de la chapelle roïale, pour succéder à la même place, après le décès du sr Boutmi. C'est la grâce, etc.

C. J. Van Cools.

Le 4 novembre 1771.

Notons, en passant, l'origine bruxelloise du récipiendaire Claude-Joseph Van Cools, ainsi que la date de décès de son père Antoine (septembre 1736) (1). La supplique de Van Cools fut transmise au Conseil des Finances, qui, avant de prendre aucune décision, avait à s'éclairer de l'avis du maître de chapelle De Croes. Cet avis, qui n'est guère enthousiaste, tant s'en faut, est reproduit en entier dans l'extrait ci-joint du protocole du conseiller De Wit, en date du 28 novembre 1771 :

Son Altesse Roïale a remis au conseil, par son décret du 5 de ce mois, la requête ci-jointe de Claude-Joseph Van Cools, demandant qu'eu égard à l'âge avancé de l'organiste de la chapelle roïale de la cour, Boutmy, on veuille lui accorder l'adjonction à cette place, avec le droit d'y succéder après le décès dudit Boutmy.

Le directeur de la musique de la chapelle roïale, de Croes, ouï sur cette demande, dit, par son avis ci-joint, que le supliant, pour apuier sa demande, réclame les services qu'a rendus son père à la même qualité d'organiste de la chapelle roïale; qu'il a connu ce père, nommé Antoine Van Cools, au service du tems de feue S. A. S. Marie-Élisabeth, qui étoit un bon sujet; que son fils est également bon, actif et vigilant; que son exactitude se manifeste par les services qu'il rend depuis trente-cinq ans, en qualité d'organiste à l'église paroissiale de Notre-Dame de la Chapelle, où il doit se rendre journellement pour les services divins qui se célèbrent; qu'il seroit à désirer que de pareils sujets seroient attachés à la chapelle roïale, et surtout que les bourgeois, enfans de musiciens tel qu'est le supliant, eussent la préférence; que cela donneroit de l'émulation aux enfants de chœur, qui sont le plus souvent de cette ville; mais comme, poursuit-il, il a reçu des ordres le 13 juin 1768, d'informer les musiciens de la chapelle roïale, qu'on leur défend bien expressément à quiconque d'eux, de faire la moindre représentation pour leur promotion ou adjonction, à moins qu'il n'y ait une place réellement vacante,

(1) La même année, Claude-Joseph Cools succéda à son défunt père, dans l'office d'organiste à l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles.

sous peine que leurs requêtes seront rejettées, il ne peut que s'en remettre à ce qu'on trouvera convenu de disposer sur la requête du supliant.

Les ordres que l'avisant réclame, qui défendent aux musiciens de faire la moindre représentation pour leur promotion ou adjonction, à moins qu'il n'y eût une place réellement vacante, lui ont été donnés, ensuite la résolution de Son Altesse Roïale, sur l'extrait du protocole ci pareillement joint, fait sur la représentation dudit organiste Boutmy, qui demandoit l'adjonction de sa place en faveur de son fils Antoine-Laurent (1), qui n'avoit point les capacités requises.

Comme le supliant est très-capable, et que le directeur de la musique lui rend le témoignage le plus avantageux, le conseil ne peut que laisser à la considération de Son Altesse Roïale, si, en sa faveur, on ne pourroit pas faire une exception à cette règle générale. Et, au cas que Son Altesse Roïale daignoit lui accorder sa demande, le conseil pense que, pour éviter de pareilles sollicitations dans la suite, il conviendroit que cela se fît aussi secrétement qu'il sera possible, et qu'ainsi sans lui dépêcher dès à présent aucune commission à cet effet, il suffiroit que le rapporteur lui remît une notte signée par lui rapporteur, comme autorisé, à cet effet, de la part de Son Altesse Roïale et du conseil, par laquelle il lui assureroit la place d'organiste de la cour, après la mort de Boutmy, et qu'il prévient le supliant, par laditte notte, qu'il ne jouira pas, au décès de Boutmy, des gages de f. 600 attribués à cet organiste à titre d'entretien des orgues, mais seulement des gages de f. 300, dont jouit présentement l'organiste de la chapelle roïale, Staes, qui, comme plus ancien musicien et très-habile, doit naturellement succéder à Boutmy.

Le secrétaire d'État Crumpipen fit observer, à ce sujet, qu'il existait un protocole antérieur, par lequel le conseil avait proposé d'accorder « au nommé Staes l'adjonction à son père, également organiste de laditte chapelle, et sur lequel il n'a pas été pris de résolution, pour ne pas faire de la peine à Boutmy, qui, dans le même tems, avait demandé l'adjonction de son fils, qu'on lui a refusée (2) ». Guillaume Staes se mit en devoir de rappeler également cette circonstance, dans une requête ainsi conçue :

(1) Antoine-Laurent? Les pièces, reproduites à la notice de Boutmy (Josse), donnent *Laurent* tout court. Serait-ce Laurent-Antoine qu'il aurait fallu écrire?

(2) Lettre de Crumpipen au baron De Cazier, en date du 3 décembre 1771.

A Messeigneurs Messeigneurs les trésorier général, conseilliers et commis de domaines et finances de Sa Majesté l'Impériale Douar^re et Reine apostolique, etc.

Remontre, en très-profond respect, N. Staes, organiste de la chapelle royale, qu'il a plû à vos Seigneuries Illustrissimes, par disposition favorable, en 1768, suivie sur requête présentée au gouvernement de la part du supliant, lui accorder la survivance à l'organiste N. Boutmie, qui en est encore actuellement pourvu, et par où, en cas de mort dudit Boutmie, lui, Staes père, auroit succédé à la place de premier organiste de ladite chapelle de la Cour, et ensuite pour remplacer celle du supliant, vos Seigneuries avoient bien voulu l'accorder à N. Staes, fils aîné du supliant, qui, depuis ce tems, auroit pu être placé dans trois villes différentes, avec des gages et avantages forts considérables, et qu'il a refusé sur l'assurance desdites dispositions que feu Son Excellence le comte de Cobengl, pour lors ministre plénipotentiaire des Pays-Bas, lui avoit fait connoitre, portant *in terminis* : « Si ce n'est que l'on ne veut point faire de la » peine à N. Boutmie, l'on dépêcheroit vos commissions pour vous, » Staes père, celle de premier organiste de la Cour, et, pour vous, » Staes fils, celle de second organiste. » Et comme il est parvenu à la connoissance du supliant, que l'on solliciteroit fort une desdites places, en faveur de N. Van Cools, le supliant s'en est tout allarmé, après des dispositions déjà arrêtées et prises en sa faveur, et par où il a dû renoncer à des avantages qu'on lui a présentés, ainsi que son fils, qui n'a discontinué de s'évertuer dans son talent, qui est leur unique ressource pour vivre, joint à ce que le supliant est surchargé de femme et de six enfants, tandis que ledit Van Cools est pourvu d'un commerce et d'une place d'organiste de la paroisse de Notre-Dame de la Chapelle.

Supliant très-humblement qu'il plaise à vos Seigneuries illustrissimes d'appuier le remontrant, et prenant attention à ce que le supliant s'est donné, depuis sa tendre jeunesse, toutes les peines et études imaginables pour se perfectionner dans son talent, ainsi que son dit fils, qui est parvenu à un degré supérieur dans cet art, espérant qu'elles daigneront soutenir lesdittes dispositions, par où l'on évitera un désastre affreux dans la famille du supliant, qui, inévitablement l'entrêneroit à la mort, et par où il laisseroit une femme et six enfans dans la calamité. C'est la grâce, etc.

G. Staes.

Bruxelles, 10 décembre 1771.

Outre les excellentes informations que Guillaume Staes donne sur les études qu'il a faites, dès sa tendre jeunesse,

pour se perfectionner, il en fournit encore sur celles qu'a accomplies, sous ses yeux, son fils Ferdinand, lequel, dit-il, « est parvenu à un degré supérieur en son art. » Son témoignage est bien plus explicite, dans la lettre suivante qu'il adresse, cette fois, au duc de Lorraine lui-même:

A Son Altesse Roïale.

Remontre, en très-profond respect, Guillaume Staes, qu'il a l'honneur d'être attaché à la musique de la chapelle roïale, en qualité d'organiste, depuis près de vingt ans, et que, l'an 1768, par dispositions favorables, prises au conseil des finances, à l'égard du supliant, il y était conclu de donner la survivance de N. Boutmie, actuellement revêtu de la place de 1er organiste de la ditte chapelle, au remontrant, et de conférer la place, dont est pourvu le supliant, à son fils aîné Ferdinand Staes, qui, depuis quelques années, a eu l'honneur de toucher du clavecin en la présence de Votre Altesse Roïale, tant au Concert bourgeois qu'à l'Académie de musique, où il s'est fait entendre, comme perfectionné, à un degré supérieur, dans son talent, avec applaudissement générale ; et, comme il est parvenu à la connoissance du supliant, que N. Van Cools, marchand de cotton et toiles et organiste de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, solliciteroit laditte place déjà projettée en faveur du supliant et son fils, il prend la liberté de se prosterner aux pieds de Votre Altesse Roïale.

La supliant, avec toute humilité, de daigner faire connoitre ses intentions roïales audit conseil des finances, en faveur du remontrant et son fils, pour les soutenir dans un état qui leur étoit déjà destiné et dont ils seroient frustré, par les démarches dudit Van Cools, tandis que le supliant, dès sa tendre jeunesse, s'est donné toutes les peines et études imaginables, joint à ce qu'il dépend uniquement de son talent pénible pour vivre avec femme et six enfants, et dont il n'a autre chose à procurer à son dit fils, que les applications continuelles de la musique, pour mériter un jour l'honorable récompense par Monseigneur, et obtenir la seule resource pour subsister. Il ose se flatter que Votre Altesse Roïale, prennant égard aux pénibles études et applications du supliant et son fils, elle daignera rendre justice au talent pour encourager cet art, et par où elle évitera un désastre affreux dans la famille du remontrant, et qui l'entrêneroit à la calamité avec sa nombreuse famille, au cas qu'il succomberoit dans ses espérances, où il s'est arrêté depuis les promesses qu'on lui en a faites; et, depuis quel tems, il a refusé, ainsi que son fils, d'être placé avec grandes avantages dans des villes étrangères, préférant toujours d'être attaché à la personne Roïale de Votre Majesté, qui fait

son unique espoir et sa seule resource, le remontrant et toute sa famille ne cessera d'adresser ses prières au ciel, afin que le Tout Puissant daigne prolonger les jours de Votre Altesse Roïale. C'est la grâce, etc.

Bruxelles, le 12 décembre 1771.

GUILLAUME STAES.

Ainsi, Ferdinand Staes, fils aîné de Guillaume Staes (celui-ci organiste depuis vingt ans, conséquemment à partir de 1751), se fit entendre, quelque temps auparavant, « avec un applaudissement général, » devant le duc de Lorraine, au *Concert bourgeois* ainsi qu'à l'*Académie de musique*, « comme perfectionné, à un degré supérieur, dans son talent. » De plus, plusieurs villes étrangères (trois, dit la requête précédente), attirées par son talent et par sa réputation, lui adressèrent, ainsi qu'à son père, des propositions très-avantageuses, qu'il déclina irrémissiblement, préférant toujours, dit-il avec naïveté, « d'être attaché à la personne roïale de Votre Majesté. »

A son tour, Claude Van Cools revient à la charge, en écrivant ceci au gouverneur général des Pays-Bas, après le préambule ordinaire: « Il vient d'apprendre, avec la plus profonde douleur, qu'en 1768, Son Altesse Roïale auroit daigné accorder à quelqu'un la survivance d'une place d'organiste de la chapelle roïale. Si Son Altesse Roïale a accordé cette grâce au fils de l'organiste Staes, ce seroit, sans doute, pour succéder à son père, et il resteroit alors l'espoir de succéder au s^r^ Boutmy. »

Si le lecteur a pu trouver quelque confusion, dans la série de documents produits, il aura, en revanche, un exposé très-clair de toute l'affaire, dans l'extrait suivant du protocole du conseiller Dewit, en date du 21 décembre 1771 :

Par décret du 14 de ce mois, Son Altesse Roïale a remis au conseil la requête ci-jointe de Guillaume Staes, demandant dès à présent la place de premier organiste de la chapelle roïale pour en jouir après la mort de N. Boutmy, qui en est pourvu, et de conférer aussi à son fils celle d'organiste qu'il occupe.

Le conseil reconnoît, par les actes, que Boutmy, premier organiste de ladite chapelle roïale, aïant présenté requête, tendante à obtenir l'adjonction à sa place pour Antoine-Laurent (1) son fils, qui n'avoit point la capacité requise, il fut éconduit de sa demande, par résolution de Son Altesse Roïale, sur l'extrait de protocole du conseil.

Que Ferdinand Stas, fils de Guillaume Stas, second organiste de ladite chapelle roïale, aïant demandé, en 1768, d'être adjoint à son père dans ladite place, le conseil, par l'extrait de protocole du 6 juin de ladite année, mentionné et joint ci-dessus, et qui est resté sans résolution, proposa à S. A. R. de faire, en faveur de ce jeune homme, ce qui avoit été fait, en 1763, en faveur de certain Joseph Flamend, lors, par lettres du conseil, on notifia au directeur de la musique de Croes: « qu'il avoit été promis à N. Flamend de fréquenter la cha-
» pelle roïale et d'y chanter la taille, afin que, lors qu'il viendra une
» place à vaquer dans la musique de ladite chapelle, qui soit à por-
» tée, et que, par un rapport ultérieur, lui, directeur, donnera un
» bon témoignage de sa capacité et de sa conduite, l'on puisse avoir
» alors un favorable égard pour le supliant. »

De ceci il résulte: 1° que le jeune Stas n'a jamais demandé l'adjonction à la place de Boutmy, mais à celle de son père, et 2° que Stas, le père, se trompe, en disant, par sa requête, qu'en 1768, il avoit été conclud de conférer la place à sondit fils; de sorte que la demande de Van Cools, d'être adjoint à Boutmy, est différente de celle du jeune Stas.

Quoiqu'il en soit, si Son Altesse Roïale persiste dans sa résolution, prise en 1768, de n'accorder aucune adjonction, à moins qu'il n'y ait des places réellement vacantes dans la musique de la chapelle roïale, il ne s'agiroit que d'éconduire également N. Van Cools et le jeune Stas. Mais si Son Altesse Roïale veut bien, en leur faveur, faire une exception à cette règle générale, on pourroit faire l'arrangement suivant, savoir:

1° d'accorder à Stas père la place de premier organiste, aux gages de 600 florins, lors que Boutmy viendra à mourir; 2° assurer dès à présent Van Cools qu'il sera fait second organiste, aux gages de f. 300, lors du décès dudit Boutmy; et 3° assurer dès à présent le fils de Stas de succéder à son père dans la place de premier organiste, aussi aux gages de f. 600.

(1) Serait-ce décidément Antoine-Laurent, au lieu de Laurent-Antoine? On suivait donc encore alors la mode, adoptée du temps des Fiocco, d'appeler, par son deuxième prénom, chaque personnage? Nous insistons sur cette question, en apparence futile, pour empêcher la confusion qui pourrait résulter des pièces qui ne comportent que L. Boutmy ou A. Boutmy.

Il ne paroit pas que Van Cools puisse se plaindre de cette dernière disposition, par laquelle, en cas de retraite ou de mort de Stas père, son fils lui succèderoit dans la place de premier organiste, puisque : 1° Van Cools et Stas le père étant à peu près de même âge, lorsque ce dernier viendra à manquer ou à se retirer pour ses infirmités, Van Cools sera à peu près dans la même situation, et ainsi peu en état de pouvoir jouer aux concerts de table ou autres concerts qui se donneroient à la Cour, comme un premier organiste est obligé de le faire ; et 2° parceque Stas, le fils, a dès à présent l'ancienneté de ses services sur Van Cools, ce jeune homme, qui excelle dans son art, faisant, depuis quelques années, les fonctions d'organiste à la chapelle roïale pour son père, lorsque celui-ci est absent ou malade, et que c'est pour cette raison que, dès l'année 1768, le conseil avoit proposé de l'admettre provisionellement.

Si Son Altesse Roïale daigne se conformer à ce que le conseil vient de proposer, il conviendroit que le tout se fasse secrètement, sur le pied et de la manière repris dans l'extrait de protocole du 28 novembre dernier, fait en faveur de N. Van Cools, tant pour éviter de faire de la peine à N. Boutmy et prévenir pareilles sollicitations d'adjonction à la suite, que pour ôter à Van Cools une connoissance qui ne lui est pas nécessaire, de ce qu'on se propose de faire dès à présent pour le jeune Stas, lors de la mort de son père.

Au reste, si Stas et son fils obtiennent successivement cette place de premier organiste, ils devront se charger, ainsi que les premiers organistes le font, d'entretenir à leurs frais et de faire toutes les réparations nécessaires à l'orgue, de jouer aux concerts de table et autres concerts à la cour ; et on devroit tâcher de les engager aussi, s'il est possible, ainsi que Stas le père l'avoit offert, en 1768, d'entretenir à leurs frais le clavecin qui doit servir au concert de table, les jours de gales, après la mort du nommé Niemands, lequel jouit actuellement, pour cet entretien, d'un gage de 12 pistolles.

Enfin, le 9 janvier 1772, il fut statué, en haut lieu, dans le sens des conclusions du protocole, comme l'atteste l'engagement transcrit ci-dessous :

Le soussigné, conseiller au Conseil des domaines et finances de Sa Majesté, autorisé par résolution de Son Altesse Royale, sur extrait de protocolle dudit Conseil du 21 décembre 1771, déclare et promet, par cette, à Guillaume Staes, second organiste de la chapelle royale, que, lors du décès du s^r Boutmy, lui, Staes, sera nommé à la place de premier organiste de ladite chapelle, aux gages de six cents florins, et qu'il lui en sera dépêché alors la commission afférante.

Item, déclare et promet encore, que Ferdinand Staes, fils du dit Guillaume Staes, succédera ensuite immédiatement, et dans son tems, à son père, dans la dite place de premier organiste, aux mêmes gages de six cents florins, aux conditions aux quelles les dits Staes père et fils se sont soumis; que, lors qu'ils parviendront successivement à cette place de premier organiste, ils devront entretenir à leurs fraix et faire les réparations nécessaires à l'orgue, jouer aux conserts de table et autres conserts à la Cour, et entretenir aussi à leurs fraix le clavecin qui sert au consert de table, les jours de galla, après la mort du nommé Neuman, qu'il entretient (1) actuellement.

Fait à Bruxelles, le neuf janvier 1772.

J. Dewitt.

Au sujet de la dernière stipulation exigée, Guillaume Staes et son fils Ferdinand signèrent l'engagement suivant :

Les soussignés s'engagent et s'obligent par cette, que, lorsque successivement ils parviendront à la place de premier organiste à la chapelle roïale, ils entretiendront à leurs fraix et feront les réparations necessaires à l'orgue, joueront aux concerts de table et autres concerts à la Cour,et entretiendront aussi à leurs fraix le clavecin qui sert au concert de table les jours de gala, après la mort du nommé Neuman, qui l'entretient actuellement.

Fait à Bruxelles, le neuf janvier 1772.

G. Staes, père, F. Staes, fils.

Claude-Joseph Van Cools reçut, à son tour, une promesse conditionnelle d'avancement, formulée en ces termes :

Le soussigné, conseiller au conseil des domaines et finances de S. M., authorisé par résolution de S. A. R., sur extrait de protocolle dudit conseil, du 21 Xbre 1771, déclare et promet, par cette, au s^r Claude-Joseph Van Cools, que, lors du décès du s^r Boutmy, premier organiste de la chapelle royale, lui, Van Cools, sera nommé à la place de second organiste de la ditte chapelle, qui lui à été conférée pour lors, par résolution du même jour, aux gages de trois cents florins, et qu'il lui en sera dépêché alors la commission afférante.

Fait à Bruxelles, le 9 janvier 1772.

J. Dewitt.

(1) C'est-à-dire : « qui l'entretient. »

La convention provisionnelle, en ce qui touche Guillaume Staes, devint définitive, comme on a vu, peu après le décès de Josse Boutmy. Voici le texte de sa nomination de premier organiste de la chapelle royale, en date du 2 décembre 1779 :

S. A. R., pour le bon rapport qui lui a été fait de la personne de Guillaume Staes, et de sa capacité et expérience, lui a, pour et au nom de L'Impériale Douairière et Reine Apostolique, de l'avis du Conseil des Domaines et finances de S. M., conféré, comme elle confère par cette, la place de premier organiste de la chapelle roïale de la Cour, vaccante par le trépas de Josse Boutmy, aux gages de six cens livres, du prix, etc., par an, et, au surplus, aux prérogatives, franchises, profits et émolumens accoutumés, à charge d'entretenir à ses frais et faire toutes les réparations nécessaires à l'orgue, de jouer aux concerts de table et autres concerts à la Cour, et d'entretenir aussi à ses frais, après la mort du nommé Niemands, le clavecin qui sert au concert de table, le jours de gala; ordonne S. A. R. à tous ceux qu'il appartiendra, d'assenter ledit Guillaume Staes sur les livres de ladite chapelle, en vertu des présentes. Fait, etc.

CHARLES DE LORRAINE.

A la même date, eut lieu la déclaration suivante, en faveur de Ferdinand Staes, fils de Guillaume :

Le soussigné, conseiller des conseils d'État et des finances de S. M., autorisé par résolution de S. A. R., sur extrait du protocole audit conseil des finances, du 21 Xbre 1771, déclare et promet, par cette, à Ferdinand Staes, que lors du décès de Guillaume Staes, son père, il sera nommé à la place de premier organiste de la chapelle roïale de la Cour, et aux mêmes gages de six cens fl^s, dont jouit actuellement son père, et qu'il lui en sera dépêché alors la commission afférante, aux conditions aux quelles il s'est soumis; que, lors qu'il parviendra à cette place de premier organiste, il devra entretenir à ses fraix et faire les réparations nécessaires à l'orgue, et jouer au concerts de table et autres concerts à la Cour, et entretenir aussi à ses frais, après la mort du nommé Niemands, le clavecin qui sert au concert de table, les jours de gala. Fait, etc.

Bruxelles, le 2 Xbre 1779.

J. DEWITT.

A quelle date s'effectua la nomination de Ferdinand Staes, comme premier organiste de la Cour? Fétis la place

en 1780, nous ignorons d'après quelles données. Il faut croire que les perturbations auxquelles les Pays-Bas furent en proie, peu après cette date, nuisirent beaucoup aux succès que Ferdinand Staes méritait de recueillir dans sa patrie, car nous trouvons une trace des contrariétés qui ont dû entraver la carrière de l'artiste, dans les quelques lignes que lui consacre Gaussoin, et dont tous les biographes, à commencer par Fétis, ont fait leur profit, sans indiquer le recueil où elles ont été consignées (1). Voici ces lignes :

« Ferdinand Staes, né à Bruxelles le 16 décembre 1748, a laissé plusieurs ouvrages qui renferment les indices de dispositions musicales réellement admirables. Cet artiste fut malheureusement de ceux que les circonstances refusent de seconder ; placé dans des conditions plus favorables, son génie aurait été apprécié de manière à appeler l'attention sur des œuvres qui auront toujours beaucoup d'importance au point de vue de l'art. Staes, après avoir concouru avec son maître Vitzthumb, en qualité d'accompagnateur de l'hôtel des spectacles, aux progrès de ce théâtre (2), mourut à Bruxelles le 23 mars 1809. Son frère Guillaume, né en cette ville pendant l'année 1751, alla se fixer à Paris, où son talent de compositeur lui assura une existence honorable. »

On fait de Ferdinand Staes un élève de Vitzthumb. Il est possible que ce maître distingué ait donné quelques con-

(1) *Aperçu historique sur les développements de la musique belge*, etc., dans *la Belgique musicale* du 17 avril 1845, n° 50. GAUSSOIN s'est donné des peines infinies pour enrichir son travail de plusieurs informations nouvelles. On peut regretter qu'il ne l'ait pas fait paraître en volume, pour le populariser davantage, car certain compilateur de métier y puise continuellement sans faire connaître la source de ses emprunts. Plusieurs faits curieux concernant la musique de Bruxelles, à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, ont été ainsi dévalisés effrontément. Ce compilateur copie même fort mal, pour comble de malheur.

(2) Dans l'*Almanach des spectacles de Bruxelles*, on voit un « Stays » claveciniste, qui évidemment est notre Staes.

seils au virtuose ; mais, comme on a pu s'en assurer par des pièces offrant toute authenticité, Ferdinand Staes a appris son art de son père, qui a passé, avant que Vitzthumb vînt à l'horizon, pour un virtuose d'un talent supérieur. Que seraient devenues les œuvres de ce dernier ?

Pour celles de son digne fils, nous les connaissons presque toutes, et, après une inspection attentive, nous ne pouvons que joindre nos éloges à ceux que décerne à leur auteur le consciencieux et très-compétent musicologue Gaussoin. Elles sont généralement écrites mi-partie en style suranné, et mi-partie en style moderne. Nous entendons par style moderne, une façon d'écrire affranchie de la vieille forme de la sonate, ayant des tendances plus marquées au brillant, et donnant à la virtuosité une plus complète expansion, une plus entière liberté d'allures. Nourri des leçons de l'ancienne école, Staes fait preuve de souplesse et d'intelligence en donnant la main, dans les limites de ses moyens, à l'école nouvelle qui s'inaugura au seuil du siècle actuel. Ce qu'il a publié, dans ce dernier sens, a quelque chose de plus abondant, de plus entraînant, de plus *en dehors*, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi à propos de simples sonates, que tout ce qui appartient à la première moitié du XVIIIe siècle, où les productions, sauf celles des grands maîtres, ont leur moule stéréotypé, leur forme étroite, gênée, passive.

Passons en revue, pour la première fois, les ouvrages de Ferdinand Staes. Sauf peut-être un recueil de sonates (œuvre deuxième), il nous a été possible de les recouvrer tous.

Trois sonates pour clavecin ou le forté-piano, avec accompagnemens d'un violon et violoncelle, dédiées à Son Altesse Royale Monseigneur le duc Charles de Lorraine et de Baar, etc., etc., etc., composées par Ferdinand Staes. O Euvre premier. A.P.D.R. (1).

(1) Ce rébus a vainement exercé notre sagacité : *Aux Postes du Royaume ? Avec Permission du Roi ? Approuvé par Décret Royal ?* Nous avouons ne point comprendre.

— Gravées à Bruxelles, par Mr Van Ypen, Mr Pris, et se trouve chez eux, rue de la Magdelaine. Prix fl. 4-4, 7 ₶ 45. In-folio, de 21 pages pour le cembalo.

Le titre se trouve gravé dans un encadrement en médaillon, surmonté des armes de Charles de Lorraine, et ayant, à sa partie inférieure, un trophée d'instruments de musique. Certains exemplaires du même ouvrage sont avec un titre privé de toute ornementation et de toute dédicace. C'est apparemment la première édition.

I. Allegro assai, en *sol*, C barré.
Rondeau. Allegretto en *sol*, 2/4.

L'allégro est vigoureux et brillant, et offre déjà des passages à croisements de mains. Toutes les séries de sonates qui suivent sont en format in-fo.

II. Andante en *ré*, C.
Allegro en *ré*, 6/8.

Moins heureux que le morceau précédent.

III. Allegro assai, en *si* b., C.
Largo en *mi* b., C.
Rondeau. Allegro en *si* b., 2/4.

Ce rondeau est plein de volubilité et de verve spontanée ; seulement, rien d'original dans l'idée.

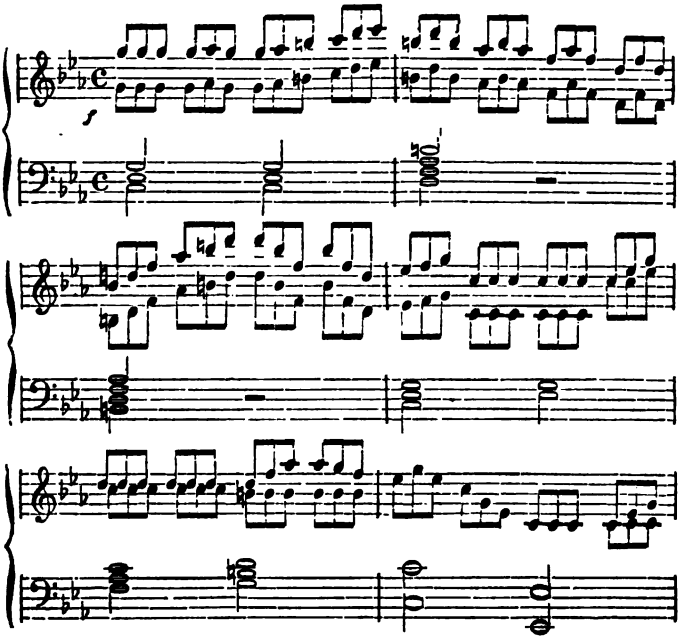
Trois sonates pour le clavecin ou le forté-piano, avec accompagnement d'un violon et violoncelle, dédiées à Marie-Anne, comtesse d'Argenteau, fille de son Excellence Monsieur le Comte d'Argenteau, chambellant actuel de L.M.I.R.A.; lieutenant général de Leurs armées, gouverneur de Bruxelles, etc. par Ferdinand Staes. OEuvre troisième. — A Bruxelles, chez MM. Van Ypen et Pris, graveurs de musique, rue de la Madelaine; et se trouvent à Paris chez M. Cornoüaille, Montagne Sainte-Geneviève, et aux adresses ordinaires, A. P. D. R. Prix 7 ₶ 4 s. Pages 28, pour le clavecin.

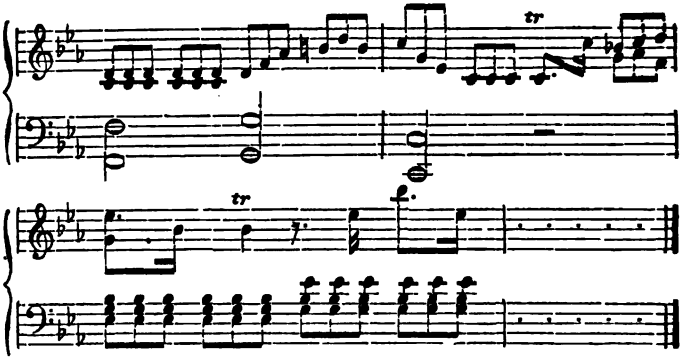
Titre à encadrement pittoresque surmonté des armes

du comte d'Argenteau, et de trophées de musique. Au dessus : *Pris, inv. et fecit.*

I. Allegro en *fa*, C.
Rondeau. Allegro en *fa*. C.
II. Allegro en *ut*, C.
Rondeau. Allegro en *ut*, 6/8.
III. Allegro assai. en *mi* b., C.
Largo en *ut* mineur, C.
Allegro en *mi* b., 6/8.

Bien que Staes réussisse mieux dans les mouvements vifs que dans les mouvements lents, où l'absence de l'idée ne peut être cachée par un tourbillon vertigineux de notes, nous croyons devoir donner en échantillon des fragments du largo de la troisième sonate, qui est d'un très-beau caractère et d'un intérêt soutenu, sans être toutefois d'une correction irréprochable :





Trois sonates pour le clavecin ou forte-piano, avec accompagnement d'un violon, composées par Ferdinand Staes. OEuvre IV. — A Amsterdam, chez M. D. L. Van Dyk, sur le Reguliers Gracht, entre le Heere et le Keysers Gracht; à Bruxelles, chez Mrs Van Ypen et Pris, rue de la Madelaine; à Paris, chez M. Cornoüaille, Montagne Ste-Geneviève, vis-à-vis le collége de la Marche, et aux adresses ordinaires. Prix, 4 ℔ 4 s. Pages 11, pour le clavecin.

Encadrement en simple filet.

I. Allegro, en *ut*, C.
Menuetto, en *ut* 3/4. Trio, en *ut*, 3/4.
II. Allegro moderato, en *fa*, C.
Rondeau allegro, en *fa* 6/8.
III. Allegro, en *ut*, C.
Rondeau allegretto, en *ut*, 2/4.

Ces trois sonates sont infiniment plus écourtées et plus faibles que les précédentes.

Trois sonates pour le clavecin ou forte piano, avec accompagnement d'un violon obligé et violoncelle, dédiées à Mademoiselle Louise-Auguste-Élisabeth-Marie-Colette, princesse de Montmorency, etc., etc., dame de Neuville Vitasse, etc., etc., Carenzy et autres lieux, etc., etc., etc., composées par Ferdinand Staes. OEuvre V. — A Bruxelles, chez Mrs Van Ypen et Pris, rue de la Madelaine; à Paris, chez Mr Cor-

TROIS SONATES

pour le Clavecin ou forte piano avec Accompagnement d'un Violon obligé et Violoncelle,

DEDIÉES

A Mademoiselle

Mademoiselle Louise Auguste Elisabeth Marie Colette

PRINCESSE DE MONTMORENCY

Montmorency &c &c Dame de Neuville Vitasse &c &c

Carency et autres lieux &c &c &c

Composées

Par

FERDINAND STAES

Œuvre V

A Bruxelles chez Mrs Vanypen et Pus rue de la Madelaine

Prix 7 4

A Paris chez Mr Cornouaille montagne Ste genevieve vis a vis le College de la marche

A P D R

nouaille, Montagne Ste-Geneviève, vis-à-vis le collége de la Marche, A. P. D. R. Prix 7 ₰ 4 s. P. 23, pour le clavecin.

Frontispice à encadrement fleuronné d'un goût élégant. Au-dessous, les armes de Montmorency. Une photolithographie réduite de ce frontispice est placée ici en regard.

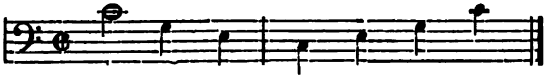
I. Andante en *fa*, 3/4.
Allegro en *fa*, 2/4.
II. Allegro en *ré*, 2/4.
Menuetto en *ré*, 3/4. — Trio en *sol*, 3/4.
Rondeau en *ré*, 2/4.
III. Allegro en *ut*, C.
Tempo di minuetto, en *ut* 3/4.

L'auteur déploie ici toute la virtuosité dont il dispose, sans oublier la cadence vers la fin de l'allegro précité. Évidemment, les applaudissements quand même du public le préoccupent avant tout. Les difficultés paraîtraient puériles aujourd'hui! Ajoutons que le doigté est bien observé et facilite l'exécution. Cela est d'un *praticien* consommé. N'oublions pas de signaler à l'attention du lecteur les dédicaces de l'auteur aux personnes de grande famille; elles contiennent des renseignements précieux pour sa biographie. On peut conjecturer, en effet, que Staes aura été admis, à titre de professeur ou d'exécutant, dans la plupart des nobles maisons qu'il cite.

Concerto pour le clavecin ou le forte piano, avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, deux flûtes et deux cors, dédié à Monsieur Henri-Benjamin-Constant de Rebecque, composé par Ferdinand Staes ; prix 6 ₰. — A Bruxelles, chez Mrs Van Ypen et Mechtler; à Paris, chez Mr Cornouaille, Montagne Ste-Geneviève. A. P. D. R. Pages 11, pour le clavecin.

Titre sans encadrement.

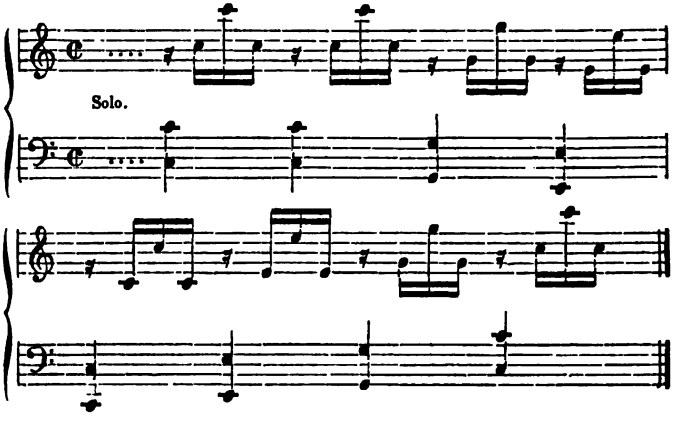
Allegro en *ut* C. barré



Menuetto en *ut*, 3/4.

Après le thème, viennent cinq variations, suivies du thème servant de finale.

Voici une composition qui est presque une symphonie. L'allégro est très-développé, et offre, avant la conclusion, une *cadenza* pour le clavecin, après laquelle les autres instruments achèvent leur rôle concertant, comme ils l'ont commencé, c'est-à-dire sur des accords plaqués du claveciniste. Celui-ci n'entre en scène, au début, qu'à la 60me mesure, j'entends comme soliste. Il exécute alors une partie importante, qui commence par les notes initiales arpégées à l'unisson :



Nous ne pouvons juger du rôle des autres instruments, leurs parties faisant défaut. Nous croyons qu'il a son importance. Ce qui frappe, dans tous ces morceaux, c'est l'indépendance ou plutôt l'irrégularité de la forme. La vraie coupe de la grande sonate actuelle n'existe toutefois qu'à l'état d'embryon, de tâtonnement.

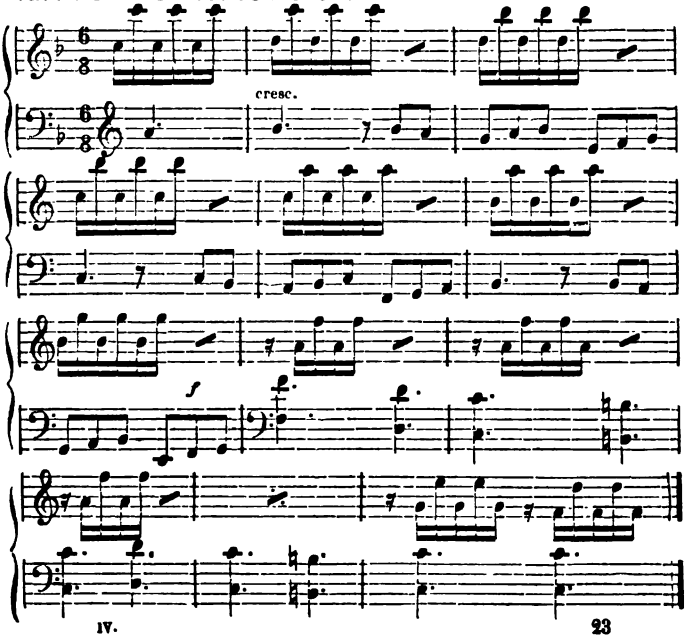
Idées de campagne pour le clavecin ou forte piano, avec accompagnement d'un violon, violoncelle et deux cors, dédiées aux dames, composées par Ferdinand Staes. OEuvre VII. — A Bruxelles, chez Mrs Van Ypen et Mechtler; à Paris, chez Mr Cornouaille, rue St-Julien le Pauvre, porte cochère

vis-à-vis l'église près de St-Severin. A. P. D. R. Pages 15, pour le clavecin.

Encadrement de titre effectué par deux arbres dont les feuillages se rejoignent au-dessus, et qui, au-dessous, laissent voir un paysage, qui probablement est pris aux environs de Bruxelles.

Largo. Grave en *fa* 3/4. — Presto en *fa* 2/4. — Même largo.
Allegro vivement en *fa* 2/4.
Menuetto en *fa* 3/4. Trio en *ut* 3/4.
Rondeau allegro, gayement, en *fa* 6/8.

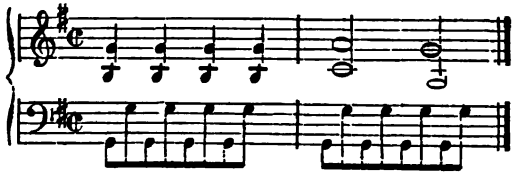
L'allégro vivace en *fa* 2/4 est traité très-largement et contient de vraies difficultés d'exécution; le motif est sautillant et plus caractéristique que les autres. Le rondeau est une chasse, très-brillante, très-animée et très-énergique. C'est peut-être ce que Staes a écrit de plus vigoureux, de plus entraînant. Écoutez comment il fait vibrer les basses, avant la cadence qui ramène le motif pour clôturer; cela vaut bien la chasse de Méhul :



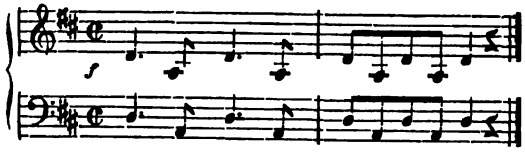
Nous avons vu au complet les parties instrumentales. Le violon a le principal rôle après le clavecin.

Le catalogue des éditeurs de musique Longman et Broderip : « Apollo, n° 26, Cheapside, n° 13, Hay-Market, London, » offre, dans la colonne de la « harpsichord music, » trois ouvrages de Staes, ainsi enregistrés : « Staes, op. 3 et 5, each 10 sh. 6 p.; op. 4, 5 sh. » C'est le même prix-courant où Vanden Gheyn figure avec une œuvre cotée 10 sh. 6 p. Comme le *Divertimento* de ce dernier a été gravé à Londres, il se pourrait bien que les trois cahiers de sonates de Staes y aient vu également le jour, à moins que ce ne soit l'édition bruxelloise qui y ait été mise simplement en dépôt.

Dans un recueil manuscrit, où se trouvent des compositions de Verschuere-Reynvaan (1), on remarque une sonate de Ferdinand Staes qui commence ainsi :



Cette sonate est suivie d'une autre conçue dans le même style et dont le début est :



Jusqu'à preuve du contraire, nous assignerons cette production à Ferdinand Staes, dont, au reste, l'œuvre deuxième nous est complétement inconnue. A coup sûr, c'est de lui qu'émane la réduction de l'*Ouverture de Zémire et*

(1) Il en sera parlé page 356.

Azor pour le clavecin et forté-piano, par Monsieur Staes, à Bruxelles, 1789. C'est le titre que cette préface instrumentale porte sur un manuscrit dû au clerc d'église J. Van Assche. En voici une autre dûment signée des nom et prénom de notre musicien sur un exemplaire gravé à Bruxelles : *Ouverture de l'Arbre de Diane, arrangée pour le clavecin ou Forté-Piano, avec accompagnement d'un violon par Ferdinand Staes.* Prix (en blanc). — A Bruxelles, chez MM. Van Ypen et Mechtler, A. P. D. R. In-f°, de 8 pages pour le clavecin. Une foule de cahiers pour clavecin ayant appartenu à d'anciens organistes ruraux en Flandre, offrent des fragments de compositions de Ferdinand Staes.

Quelques-uns de ces recueils comportent des morceaux d'un Godefroid Staes, que nous rattacherons provisoirement à la famille de l'organiste de la chapelle royale. Citons, entre autres, une sonate pour le clavecin ayant simplement un allegro en *fa* C., et un rondo du même ton 6/8. C'est une composition écrite avec une entente parfaite des ressources de l'instrument, ressources limitées, il est vrai, dans un cercle de timides évolutions des doigts. Il y a beaucoup de spontanéité et de verve, et la conduite des différentes périodes de l'allégro, notamment, décèle un musicien expérimenté. Privé d'idées neuves, il parvient à agencer celles dont il dispose avec une certaine habileté, et nous pourrions ajouter avec un certain art. La première période de l'allégro offre une diversion en mineur au motif principal en majeur. La deuxième période est émaillée de triolets qui sautillent sur un dessin de basse emprunté au thème principal, et traité en contre-sujet.

Enfin, le tout annonce un virtuose de bonne école, qui sait suppléer, par l'ingéniosité de la facture, au défaut d'imagination. Le rondo est de trop. Tout y est médiocre. C'était la mode alors de finir par quelque motif leste. Cette mode impérieuse a engendré une foule de pauvretés inavouables.

Godefroid Staes pourrait bien être un fils de Guillaume Staes. Vers la fin du siècle dernier, ou plutôt au commencement du siècle actuel, on a édité à Paris *Deux grandes walses pour le forté-piano, avec accompagnement de flûte, composées par Godefroid Staes, cadet. Prix* 3 *fr.* 50.— A Paris, chez Naderman, éditeur de musique, etc., rue de la Loi, à la Clef d'or, passage de l'ancien caffé de Foy. In-f°, de 9 pages, pour la partie de piano. A la neuvième page, en dessous: « Gravé par Mlle Papin. » Ces deux « grandes walses, » écrites d'un style enfantin et gauche, ont circulé en copies nombreuses dans les campagnes de Flandre; l'une même a été transposée de *la* en *sol*, sans doute pour la facilité de l'exécution. Quant à Godefroid Staes, « cadet, » c'est apparemment un neveu de l'éminent musicien qui forme l'objet de cette notice.

VERSCHUERE-REYNVAAN, organiste et carillonneur à Flessingue, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

La biographie de ce musicien se trouve dans plusieurs lexiques. Ce qu'on n'y rencontre pas, c'est une description de ses compositions. Fétis mentionne de lui trois sonates pour piano, éditées à Amsterdam vers 1780; mais il ne les juge pas, une preuve, selon nous, qu'il ne les a pas vues. Les *Bouwsteenen*, qui contiennent des particularités nouvelles sur l'auteur du *Musijkaal kunstwoordenboek* (1) citent, comme œuvre I^e^, six sonates avec violon. Or, il y a, de cet artiste, bien plus de compositions de ce genre, comme on va voir.

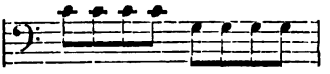
Un cahier, très-bien écrit et dû à la plume de J. Vander Haeghen, organiste à Laerne, renferme, outre les compositions pour clavecin de Rameau, de Schubert, de Wondradschek, et, comme nous venons de le dire, de Ferdi-

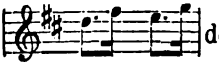
(1) Fétis dit avoir payé 46 florins de Hollande un des exemplaires de ce dictionnaire. La plupart, assure-t-il, ont été mis au pilon en 1801. Les notices des *Bouwsteenen* sur Verschuere-Reynvaan se trouvent à la page 51 de la première série, et à la page 119 de la deuxième série.

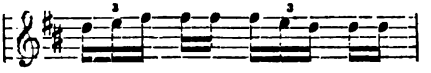
nand Staes, plusieurs sonates et sonatines portant la signature de Verschuere-Reynvaan, et qui nous paraissent empruntées à des recueils gravés. La plupart, supposons-nous, ne sont que des fragments de grandes sonates, car généralement elles se réduisent à un ou à deux morceaux. Il est vrai que la division de ce genre de productions est assez arbitraire, assez capricieuse, on doit déjà l'avoir remarqué. Le copiste, probablement peu exercé au clavier, aura fait un choix des morceaux s'adaptant le plus aisément à son doigté ou concordant le mieux avec son goût.

Quant au mérite musical des sonates, il est bien mince, à vrai dire. Si l'auteur a été un admirateur enthousiaste de Hændel, de Mozart et de Haydn, bien certainement il les aura peu étudiés ou peu compris, car il se complaît, outre mesure, dans les idées rabattues, sans coloris, sans relief, et il recherche, avec une certaine affectation, des tours de mauvais goût et des ornements d'une puérilité notoire. Les morceaux se déroulent, avec une certaine aisance, sur l'accord parfait, qu'elles arpègent ou paraphrasent presque toujours, non sans engendrer une foule de rosalies désagréables. Les triolets voltigent sur ce corps inerte, privé de souffle, sans parvenir à lui donner une apparence d'animation; le compositeur écrit d'instinct, en formules surannées, sans viser le moins du monde au côté élevé, idéal de son art. Il en a le mécanisme facile, banal, mais non l'esprit vivifiant.

Les basses, par exemple, sont invariablement des batteries ou des redoublements de notes en croches :

 La partie supérieure est rem-

plie de  de

de 

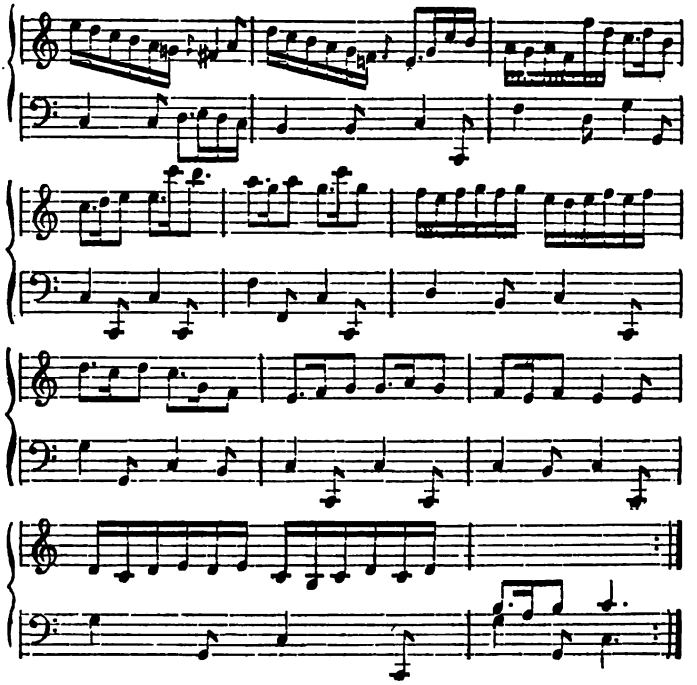
de

ou de

ou bien encore de

brodailleries parasites qui fatiguent l'oreille, sans parvenir à couvrir la nudité du tissu harmonique. Remarquons encore des répétitions oiseuses de ce genre, que l'on voit sourdre de tous côtés, favorisées par l'éternel 2/4 :

Nous pourrions aligner ici une série de progressions entières, répétées à satiété, en guise de réponses au sujet ou de thèmes secondaires, diversifiants. Nous préférons reproduire un fragment de morceau, pour donner une idée au lecteur du style redondant et filandreux de l'auteur. Nous avons choisi, dans ce but, une *Sicilienne* en *la* mineur, ayant fait partie, croyons-nous, d'une sonate régulière ; cela se voit aux trois bécarres que le copiste a conservés à la clef, et qui annoncent qu'un morceau en *la* majeur a dû précéder celui placé ici en regard. Cela est faible, sans coloris, et rempli de superfétations.



Voici, selon l'ordre qu'elles occupent, les compositions du cahier manuscrit de J. Van der Haeghen. Le n° 2 est assez développé et fait une large part à la virtuosité; mais tous les passages, écrits dans ce sens, sont en arpèges ou en roulades. Les n°s 5 et 9 sont également étendus et développés. Le n° 15 semble faire suite au précédent, ce que prouvent l'absence de signature et le mot « finis. » Chaque numéro porte le nom de l'auteur, que nous supprimons ici, pour plus de concision. Sont-ce, pour la plupart, des morceaux particuliers ? L'hétérogénéité des tonalités semble le prouver.

1. — Tempo de menuetto, de Verschuere-Reynvaan, en *ré*, 3/8.
2. — OEuvre second, par Verschuere-Reynvaan, à Middelbourg, en Zeelande : Concerto, allegro en *ut*, C (1).

(1) Ce concerto et celui du n° 9 sont également indiqués dans les *Bouwsteenen*.

3. — Andante en *la*, 2/4.
4. — Andante, moderato en *sol*, 2/4.
5. — Allegro en *ut*, 2/4.
6. — Sonata 2a, en *sol* mineur, 2/4.
7. — Andante en *ut* en 2/4.
8. — Siciliano, en *la* mineur, 6/8.
9. — OEuvre 3. Concerto. Allegro en *ré*, 2/4.
10. — Andante en *si* b., 2/4.
11. — Sonata 3a. Allegro, 2/4, en *ré*.
12. — Sonata 6a. Allegro en *la* mineur, 2/4.
13. — Soave en *ré* mineur, 2/4.
14. — Menuetto en *la*, 3/8.
15. — Andante en *la*, 2/4.
16. – Allegretto en *ré*, 3/8.

A cette liste, il convient d'ajouter le menuet de sa composition, que Verschuere donne, comme une dernière transformation du genre, dans son *Catechismus der musiek*.

VANDEN BOSCH (Pierre-Joseph), organiste de la cathédrale d'Anvers, né à Hoboken, en 1736, mort à Anvers, le 19 février 1803. Où et de qui ce célèbre virtuose-compositeur apprit-il son art ? Voilà ce que l'on ignore jusqu'ici. Avant de parvenir au poste important d'organiste de la principale église anversoise, il a dû préluder au savoir qu'un pareil emploi nécessitait, en acceptant provisoirement des fonctions moindres, dans quelque autre église gardienne des bonnes traditions de la musique sacrée. Son avancement n'a pu s'effectuer, on le sait, qu'à la suite d'un concours rigoureux, où les postulants n'auront pas fait défaut sans doute.

Une fois installé dans son honorable position, Vanden Bosch vit affluer les occasions de profit et de gloire : leçons de clavecin chez les amateurs de condition, exécutions, comme soliste et comme accompagnateur, tant dans les soirées particulières que dans les concerts publics, rien ne manqua, dès lors, à son bonheur. Les dédicaces de ses ouvrages attestent les relations distinguées qu'il entretint avec les familles nobles du Brabant, telles que les d'Ursel,

les de Robiano, etc. Il plaça l'une de ses premières publications sous les auspices du chevalier Knyff, bourgmestre d'Anvers. On y lit pour épigraphe : « Post tenebras spero lucem, » c'est-à-dire : j'espère entrer en pleine lumière, au sortir des ténèbres; dicton qui fait allusion sans doute à une circonstance pénible de sa vie, obscure d'abord, radieuse après. Grâce apparemment à ses puissants protecteurs, Vanden Bosch parvient à faire imprimer ses œuvres à Paris, chez un éditeur renommé qui publiait les compositions des plus grands maîtres de l'époque.

Ces œuvres, dont la première remonte vraisemblablement à 1765, où eut lieu la nomination susdite de l'artiste, s'arrêtent à l'opus VI, lequel doit dater, comme il sera prouvé plus loin, de 1772 ou 1773. Vanden Bosch cessa-t-il alors d'écrire, ou, ce qui est plus probable, de publier ? Burney, qui le visita, en 1772, parle de diverses productions que le maître lui joua avec feu et avec goût. Mais, laissons la parole au célèbre historien musical :

L'organiste actuel est M. Vanden Bosch : il a un jeu animé, un jeu de maître...

J'allai à l'orgue ; j'y fus reçu très-poliment par l'organiste M. Vanden Bosch, un homme d'un mérite très-distingué dans sa profession; son style est moderne, et il est vraiment habile dans l'emploi qu'il fait des pédales...

Après l'office, j'allai chez M. Vanden Bosch, qui eut l'obligeance de me montrer ses instrumens et ses livres. Plusieurs de ses compositions pour le piano (?) se trouvent avoir été gravées à Paris. Il a du goût et un grand feu, soit en écrivant, soit en exécutant...

Dans l'après-midi, j'assistai aux vêpres dans l'église de Notre-Dame... Le seul plaisir que je recueillis de toute la musique de ce jour, fut celui que me donna Vanden Bosch, en jouant un caprice que je lui demandai, après l'office, et dans lequel il déploya une grande habileté (1).

Fétis, qui emprunte beaucoup à Burney, passe sous silence ces éloges décernés, par un juge compétent, à l'un

(1) *L'état actuel de la musique en Allemagne, aux Pays-Bas*, etc., traduction de Brack, p. 22, 27 et 28.

de nos meilleurs musiciens des Pays-Bas, au XVIIIe siècle. Il est vrai que, pour consigner la visite de Burney à Vanden Bosch, dans son dictionnaire biographique, il eût fallu faire des recherches sur les autres particularités qui ont marqué l'existence de l'artiste flamand, tâche que Fétis eût volontiers échangée contre celle de copier, en la retournant, une notice toute faite, et qu'il n'a rencontrée nulle part, hélas! De là son mutisme prudent à l'endroit de Vanden Bosch.

Une tradition de famille constate que notre vaillant virtuose vécut en retraite sur la fin de sa carrière, et qu'il laissa, après son décès, un bien assez honnête, fruit de son activité et de son talent. Il avait épousé, en 1762, une demoiselle Huybrechts d'Anvers. De ce mariage naquit, deux ans après, une fille, Anne-Marie, qui mourut en 1813. On conserve de lui trois portraits, qu'on dit assez ressemblants.

Au jugement de Burney, Vanden Bosch fut donc, comme virtuose, «.un artiste plein de feu et qui joue en maître. » Sa manière d'exécuter était « moderne, » et il déployait « beaucoup d'habileté dans le mécanisme des pédales. » Enfin, l'interprétation d'un Caprice ou Impromptu, fut pour lui une occasion de « faire preuve de qualités très-grandes (1). » La deuxième appréciation est la plus caracté-

(1) La version de Brack, reproduite plus haut, n'est pas toujours exacte. Nous traduisons, à notre tour, dans le sens le plus rigoureux des mots employés par Burney. Pour compléter cette traduction, nous y joignons celle de Lustig, qui parvient à rendre en flamand des mots que le français ne saurait interpréter qu'incomplétement : P. 206. « De heer Vanden Bosch, een vuurig, meesterlijk speeler, was fungeerend organist... » — P. 208. « Na geëindigden godsdienst, leidde de Heer Vanden Bosch my tot zijnent, ter bezigtiging van zijne instrumenten en boeken; eenige van zijn kompositiën zijn te Parijs gegraveerd. Hij is een man van uitsteekende verdiensten in zijne konst; zijn speeltrant is modern; hij heeft veel vaardigheid op het pedaal, en goeden smaak, zeer veel vuur, zo in 't komponeren als in het speelen... » — P. 209. ... « Het geneugte van deezen kerkgang, bestond alleen in eene uitvoerige Fantaisie, die de heer Vanden Bosch, op mijn verzoek, in het naspel, met groote bequaamheid, hooren liet. »

ristique, et, en parlant d'innovations, en fait de style : « his style of playsing is modern, » le musicologue anglais marque, d'un trait, la partie la plus saillante, la plus originale du talent de notre artiste. Il se hâte d'ajouter, pour expliquer sa pensée, au sujet de l'épithète *moderne* :

« Lorsque j'emploie les épithètes ancien et neuf, je n'en fais point des termes de reproche ou de flétrissure; mais, je m'en sers, pour dire au lecteur dans quel style une pièce a été conçue ou écrite. Libre à lui, alors, de supposer que le mérite en est supérieur ou inférieur. En Italie, un ancien opéra est délaissé et négligé, comme un almanach d'une année écoulée. Eh bien! une ancienne composition, si je la trouve meilleure, parmi celles écrites à la même époque, sera toujours l'objet de mes respects. Mais, au sujet d'un ouvrage ou d'une défroque d'une vieille mode, je n'userai certainement pas des mêmes égards (1). »

En attendant que nous utilisions la réserve émise par le scrupuleux historien, nous demanderons ici si nous avions tort de désapprouver la dénomination de « le plus célèbre organiste belge du XVIIIe siècle, » dont on a fait suivre le nom de Matthias Vanden Gheyn, alors que, abstraction faite de tout style ancien ou moderne, tant d'autres maîtres ont brillé à cette époque. Où est la base d'appréciation, surtout en l'absence d'une foule de documents précieux encore enfouis dans les archives de nos vieilles églises? Puis, on a déjà appliqué à Matthias Vanden Gheyn l'épithète rouflante de « le plus grand carillonneur belge du XVIIIe siècle, » et, à ce sujet, nous avons fait observer, avec raison, croyons-nous, que la Belgique, le pays du carillon par excellence, aurait dû être déshéritée fatalement de Dieu, si elle n'avait possédé, au XVIIIe siècle, qu'un seul carillonneur hors ligne.

L'éloge de Burney, à l'endroit de Vanden Bosch, est

(1) Notre traduction.

complet. Il a d'autant plus de poids, que, généralement, le musicologue anglais est d'une sévérité excessive pour notre musique et pour nos musiciens. Que dit-il, au sujet de Vanden Gheyn? Il se borne à enregistrer une anecdote d'où il résulte que le musicien louvaniste, dont il ignore même jusqu'au nom véritable, possédait une habileté mécanique très-grande dans le jeu du carillon. Il a été constaté déjà que Mees, dans sa *Liste des musiciens belges*, se contente d'appeler Vanden Gheyn « UN des maîtres les plus distingués de son art. » Ajoutons que le *Lovens nieuws* (le nouvelliste de Louvain), en annonçant, en 1785, la mort de Vanden Gheyn, se contente de dire qu'il était un carillonneur et un organiste très-estimé « zeer beacht. »

En tout cas, Vanden Bosch se servit adroitement du jeu de pédales, complément de clavier indispensable à un organiste, et qui manquait, assure-t-on, à Vanden Gheyn, par la raison que les orgues de Louvain étaient dépourvues de pédales alors, ce qui empêchait les organistes de cette localité d'y acquérir l'habileté nécessaire pour perfectionner leurs études.

Arrivons aux productions de l'artiste anversois.

L'œuvre première s'est dérobée jusqu'ici à toutes les recherches. On en retrouvera sans doute des fragments dans les morceaux séparés, dont nous donnons le timbre plus loin. Et déjà, il en est un qui porte en tête : « Première sonata de Vanden Bosch. » Cette classification est-elle exacte? Nous la tiendrons pour telle, jusqu'à ce qu'un exemplaire imprimé vienne la démentir. Les autres fragments sont si faibles, si insignifiants, qu'on n'aura pas trop à regretter la disparition de l'ouvrage entier.

Comme œuvre deuxième de Vanden Bosch, nous avons : *VI Divertissements pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons et basse ad libitum, dédiée à M. Jean Knyff, chevalier et premier bourguemaître de la ville d'Anvers. OEuvre 2me, gravée par Céron.* — A Paris, chez Le Menu, rue du Roule, à la Clef d'Or, etc. Ce titre porte une

vignette emblématique, avec une légende empruntée à des jetons du XVIe siècle : « Post tenebras, spero lucem ».

L'œuvre troisième consiste en *IV concerts pour le clavecin et l'orgue, avec accompagnement de deux violons, alto, basse, contre-basse et deux cors ad libitum, dédiés à S. A. Mgr. le duc d'Ursel et d'Hoboke, gouverneur de la ville de Bruxelles. OEuvre III.* — A Paris, chez Le Menu, marchand de musique de madame la Dauphine, etc. Ribart scul.; vignette avec les armoiries du duc d'Ursel.

L'œuvre quatrième forme *Six suites pour le clavecin, avec accompagnement de violon ad libitum.* — Paris, Le Menu, etc. Gravure de Ribart.

L'œuvre cinquième se compose de *Quatre sonates pour le clavecin, avec violon et basse ad libitum, dédiées à M. le comte de Robiano, général des États de Brabant, etc.* — Paris, Le Menu, etc. Gravure de Ribart. Parmi les souscripteurs, figure le nom de « Burney, docteur et historien à Londres. » Cela permet de donner approximativement la date de l'apparition de l'ouvrage. Burney aura souscrit, séance tenante, à l'une de ses visites chez Vanden Bosch, qui lui exhiba, comme on a vu, diverses compositions gravées à Paris. Le passage de Burney à Anvers ayant eu lieu en 1772, on peut en conclure que l'apparition des *quatre sonates* susdites se sera effectuée la même année, ou, tout au plus tard, l'année suivante. Les autres noms de la liste de souscription sont les suivants :

Le R. P. Arnou, organiste des Récollets, à Anvers ;
J. Bauwstetter, maître de musique à la cathédrale d'Anvers ;
J. Buys, organiste de la cathédrale de Tournay ;
J.F. Damman, organiste et carillonneur de l'abbaye de Baudeloo à Gand:
Van Dyck, maître de musique à Amsterdam ;
Gruytters, carillonneur de la ville et organiste de St-Georges, à Anvers;
A. Keirsemaekers, organiste à Anvers,
Mlle Lairie, organiste de la Congrégation, à Anvers ;
G. Moerenhout, organiste des Dominicains, à Bruxelles.
L. Meyte, organiste de Saint-Salvator, à Gand ;
De Neve, carillonneur de la ville d'Ath ;

P. de Ridder, organiste de l'abbaye St-Michel, à Anvers ;
H. Radeker, organiste de la cathédrale d'Harlem ;
G. F. Redein, 1er violon à la cathédrale d'Anvers ;
Tambuyser, prêtre-organiste à Malines.
Thienpont, organiste de la cathédrale de Gand ;
P. Versluys, organiste à Rotterdam ;
Scheurwegh, organiste de l'abbaye St-Bernard près d'Anvers.

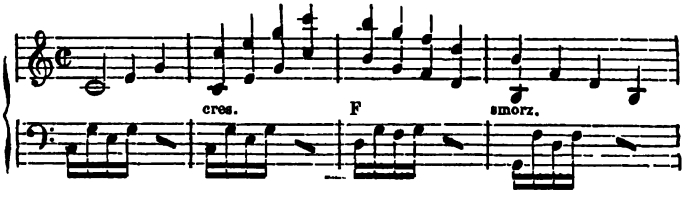
L'œuvre sixième, enfin, renferme *Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forté*. Elle a été grandement populaire en Flandre, car nous en avons rencontré plusieurs transcriptions soigneuses. Nous savons, par le catalogue Le Menu, qu'elle a vu le jour à Paris. Et, à propos de ce catalogue, il y aura probablement lieu de faire ici une importante rectification. On a mentionné, pour l'œuvre deuxième de Vanden Bosch, *IV concertos pour le clavecin et l'orgue*. Or, on l'a vu plus haut, cette œuvre deuxième appartient aux *IV divertissements*, etc., gravés par Céron. En ouvrant l'une des listes de Le Menu, nous y trouvons, sous la rubrique générale: *Concerto(s) de clavecin* : « Vanden Bosch (op.) 2e et 3e, » cotés chacun douze livres. On devine de suite l'erreur. L'éditeur Le Menu, afin de ne point créer une rubrique spéciale pour les six divertissements, les aura enregistrés dans la même colonne où se trouvent consignés les concertos, et les écrivains qui n'auront point eu sous les yeux les divertissements mêmes, les auront envisagés comme des concertos véritables, et confondus conséquemment avec les *IV concerts* gravés par Ribart, et formant l'œuvre troisième de l'auteur.

Le susdit catalogue de Le Menu, qui comprend encore l'opus Ve de Vanden Bosch, coté neuf livres, s'arrête pour les années du *Journal de Clavecin*, de Clément, mises en vente, à l'année 1772. Nous en concluons que les cinq premiers ouvrages de Vanden Bosch ont paru avant cette date. La liste porte d'ailleurs en tête : « A fait graver depuis peu (1). » Bientôt après, au lieu de ce titre : *Catalogue*

(1) Le même catalogue donne, sous la rubrique *Trio(s)*, l'opus VI de Kennis, coté sept livres quatre sous.

des œuvres de musique françoise (1) *et italienne, de M. Le Menu de Saint-Philibert, auteur, éditeur et marchand de musique*, etc., nous en remarquons un ainsi conçu : *Catalogue des œuvres de musique mis au jour par Mmes Le Menu et Boyer*. La dernière année du journal de Clément est 1773, et Vanden Bosch y est représenté par les œuvres deuxième et troisième (*Concertos de clavecin*), ainsi que par les œuvres quatrième, cinquième et sixième (2) (*Sonates de clavecin avec ou sans accompagnement*). Cette dernière, nous en avons placé approximativement l'apparition en 1772 ou 1773. On voit que notre supputation était exacte et que l'étude des listes de souscription a son utilité réelle. La date d'un ouvrage évite bien des confusions, bien des méprises.

Nous avons fait allusion, plus haut, à un fragment de grande sonate qui porte en tête : « Première sonate de Vanden Bosch. » En l'examinant très-attentivement, nous laissons à l'écart toutes les préventions que nous avions conçues contre les dénominations un peu fantaisistes qui ont été données, par les clercs d'églises ruraux, dans les copies partielles de recueils imprimés qu'ils nous ont transmis, et nous n'hésitons pas à reconnaître dans cet allégro, qui ouvrait sans doute l'œuvre, le style qui caractérise les autres compositions du maître. Vanden Bosch pose la tonalité par des arpèges en octaves, frappés alternativement forté et dolce :

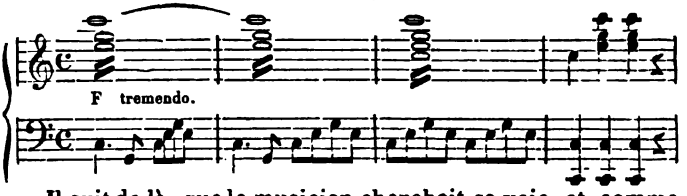


(1) Parmi ces musiques, prétendûment françaises ou italiennes, on en voit beaucoup marquées de noms allemands et belges.

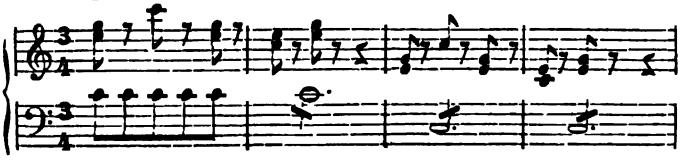
(2) Celle-ci qualifiée cette fois de symphonie, par erreur sans doute, car cette même œuvre, cotée neuf livres, se trouve dans un catalogue subséquent, à la colonne des *Sonates de clavecin*.

Après ce début large et majestueux, est frappé en trémolos le même accord fondamental avec des arpèges similaires à la basse, arpèges qui, à la suite d'une série de mesures chantées en tierce, sur des fragments de mesures initiales, sert de clôture à la première période. Partout une grande animation, une extrême spontanéité. La seconde période s'ouvre sur la quarte inférieure, *sol*, où surgit, après les premières mesures du début, un nouveau trémolo, cette fois incidenté par des harmonies à la basse, qui modulent en *la* majeur, puis en *la* mineur, pour revenir, avec entrain, au début, où la phrase gracieuse, qui successivement a passé en *sol* et en *la* majeur, revient dans la tonalité constitutive et cède la place au mouvement arpégé de basses, qui conclut définitivement le morceau.

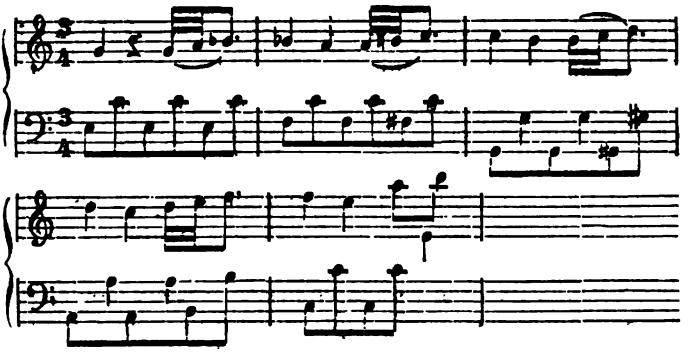
La griffe du maître est là, sans contredit, mais il nous semble que Vanden Bosch, en quittant résolûment la forme vieillie de la sonate, tombe en plein, sans le savoir peut-être, dans la formule bruyante, parfois vide, de l'ouverture d'opéra d'alors, où invariablement vous rencontrez la même banalité de terminaison que voici :



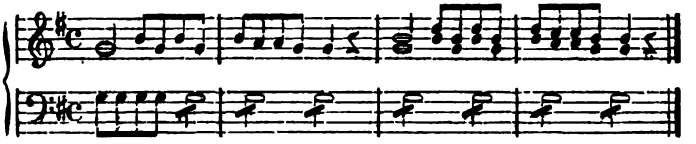
Il suit de là, que le musicien cherchait sa voie, et, comme on le verra, il est homme à la trouver. Voici le fragment d'une autre sonate de Vanden Bosch, qui a moins de mérite que le précédent, mais où les mêmes qualités de brio et de spontanéité se rencontrent :



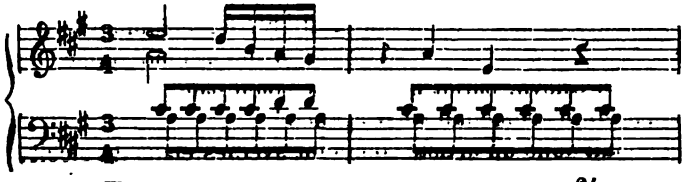
Le morceau est plus faible de conception et monotone d'un bout à l'autre. Remarquons-y la progression dont on a tant abusé de nos jours, et qui fait ici une agréable diversion aux traits à vide du reste :

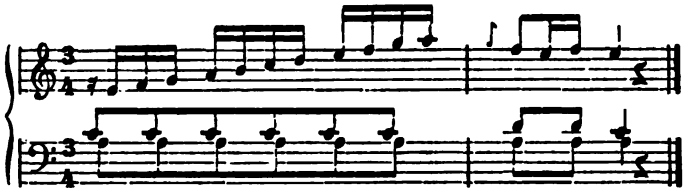


Un troisième allégro en *sol* est tout à fait indigne du compositeur, en ce qu'il est loin de racheter par la verve qui semble recouvrir le tout, ce qui lui manque du côté de l'idée. En voici le commencement :



Enfin, un quatrième allégro en *la*, détaché de nous ne savons quelle œuvre du maître, par un organiste des campagnes de Flandre, ne sort guère des banalités routinières d'un talent sans initiative, sans imagination, mais rompu pourtant, quant à la forme, aux secrets du métier. En voici les premières mesures :





La sonate n'a pas une forme déterminée. Elle est perfectible, comme la symphonie, dont elle constitue une sorte de diminutif. Voyez ce qu'en a fait Beethoven, qui y a jeté la poésie à larges accents, et le drame à émouvantes péripéties. Trop longtemps, la sonate avait pataugé dans une routine obstinée, et était devenue un prétexte à musique instrumentale. Vanden Bosch est de ceux qui, vers la fin du siècle dernier, ont essayé de briser le vieux moule, et d'y substituer autre chose qu'une batterie arpégée des basses, donnant à la composition une animation toute factice, et se traînant servilement à la remorque de quelques thèmes de convention, se déroulant dans deux tons différents, et qui, après une excursion à la quarte inférieure, reviennent bien vite au bercail comme des brebis égarées.

Le maître anversois a, comme Staes, avec lequel il a beaucoup d'affinités, quelque chose de hardi, de brusque, d'émouvant. Il s'étudie, cela est visible, à captiver les suffrages d'un public dont il a observé les tendances, noté les impressions, calculé le goût. Son auditoire aime d'être ébloui, frappé, secoué. Le voilà en train d'arriver coûte que coûte à ce résultat. Voyez ces traits en fusée, allant de haut en bas, et vice versa, ces arpèges vibrants, ces crescendos fougueux, ces staccati perlés. Tous ont un but unique: l'effet. La placide sonate, qui s'épanouissait dans l'intimité du tête-à-tête, la voilà devenue une machine à succès, devant un public attentif, recueilli comme à une scène de mélodrame. La musette, d'ailleurs monotone, de Vanden Gheyn, paraît bien calme, bien pâle, à côté de cet appareil instrumental ainsi agencé !

C'était donc un artiste comptant avecles élans du siècle,

à l'encontre de tant d'autres musiciens qui, par ignorance, par routine ou par entêtement, se complaisaient dans uue virtuosité démodée, étroite, conventionnelle. « Respectez l'ancien, dit Schumann (1), mais intéressez-vous ardemment au nouveau. » Ainsi faisait Vanden Bosch. Sans être aussi grand musicien que Vanden Gheyn, il n'est pas empêtré dans le moule traditionnel, comme son collègue et compatriote. Vanden Bosch recherche les suffrages du public. Vanden Gheyn affectionne la sérénité calme de la forme, vous laissât-elle froid et insensible. Celui-ci a ce qu'on appelle « la musique dans les doigts. » Celui-là la possède dans le cerveau, qui, d'accord avec le cœur, lui imprime un élan vertigineux. Vanden Gheyn tisse, Vanden Bosch saccade.

Van den Bosch avait toutefois une grande entente du clavier. Il s'en sert seulement en virtuose moderne, et l'approprie aux idées en cours. Nous avons vu les brillantes ressources qu'il sait en tirer. Une fois le thème dominant établi, il le développe habilement et l'encadre d'ornementations qui, au lieu de le surcharger, le dégagent lumineusement. Ses plans manquent généralement d'économie et de concision, bien qu'on y sente une forte conception d'artiste inspiré. Quand il ne peut passer d'un coup d'un motif à l'autre, il se rejette volontiers sur d'insignifiantes phrases de transitions, sustentées par des pédales en batteries. En cela, il appartient encore à la vieille école. Puis, il n'est pas toujours assez sévère sur le choix de ses thèmes; quelques-uns ont un cachet de trivialité bien prononcé. Les motifs, choisis avec plus de tact et de bonheur, sont essentiellement mélodieux, et offrent des traits tellement chantants, qu'une voix humaine pourrait s'en accommoder avec avantage. Quant à son harmonie, sans être ni neuve, ni hardie, elle annonce du goût et du savoir. En tout cas, elle est correcte, et Verschuere-Reijnvaan, en

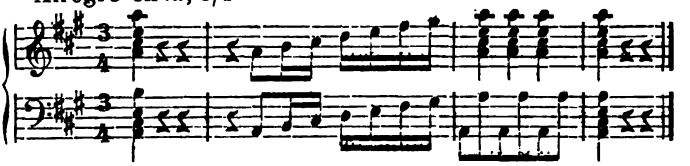
(1) *Musikalische Haus- und Lebens Regeln.*

signalant des quintes cachées dans un *Divertissement* de l'opus II du maître (1), voit sans doute, avec une paille dans l'œil, la poutre traditionnelle dans l'œil de son voisin. Nous ne saurions d'ailleurs nous assurer du fait, l'œuvre qu'il invoque étant hors de notre portée.

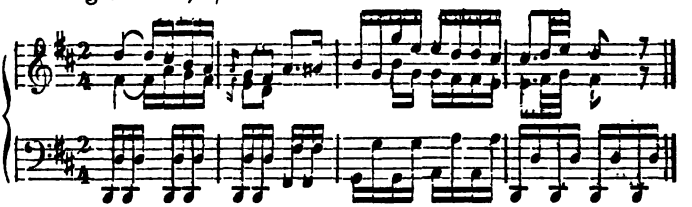
Nous préférons juger Vanden Bosch, d'après son premier ouvrage publié, où il est certainement à l'apogée de son talent. On n'a plus à implorer en sa faveur l'excuse de l'inexpérience. Il a dû posséder toute la technique et toute la pratique de son art. Il avait quarante-quatre ans. C'est l'époque de maturité d'un artiste. Burney souscrit avec empressement à l'œuvre, sans doute après l'avoir entendue dérouler au clavecin.

La première des trois sonates de l'opus VI est ordonnée ainsi :

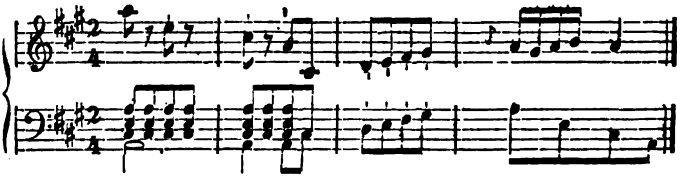
Allégro en *la*, 3/4.



Adagio en *ré*, 2/4.



Presto en *la*, 2/4.



(1) Page 25, selon le *Catechismus der Muziek*.

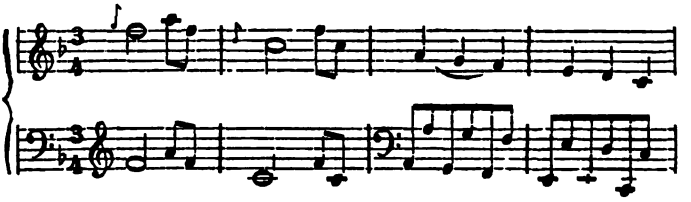
Après avoir fièrement campé sa tonalité, l'auteur se lance, avec une vigueur et une assurance extrêmes, dans son sujet, dont le pivot principal est un chant très-caressant, qu'il amène par un crescendo à pédales et par une explosion trémolante d'accords, à la partie supérieure, sur des fusées de basses. Cette entrée en matière, diversifiée par des marches en unissons arpégés, sera, dans les deux tons où la mélodie dominante apparaîtra, une sorte de boîte à provisions, d'où il tirera les éléments dont il aura besoin pour bâtir tout son édifice. Remarquons, au début de la deuxième période, le dessin des basses tiré fragmentairement du thème, et accompagné, à la main droite, par des harmonies arpégées. Il y a là encore une réminiscence lointaine de l'ouverture du temps. Mais, comme on le verra, c'est une forme que Vanden Bosch a adoptée, et qu'il a fait sienne en quelque façon.

Voici maintenant une mélodie ayant une grande conformité de dessin et d'accent avec le motet d'église de la fin du XVIIIe siècle. On dirait un *Ecce Panis*, confié à un de ses sopranistes qui jadis faisaient le charme des offices chantés. Cette mélodie est fort belle, et, de plus, conduite de main de maître. Le genre admis, cela est complet dans toutes ses parties. Beaucoup d'adagios de Mozart sont de ce style.

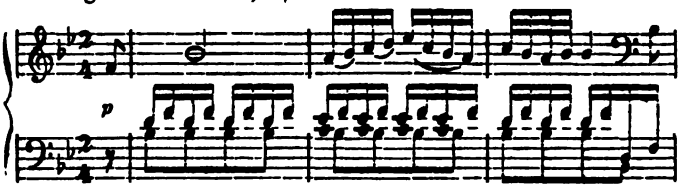
Le presto qui suit est d'une rapidité vertigineuse. La touche en est délicate, spirituelle; les traits piquants et variés y abondent. Tantôt ce sont des notes piquées, sur lesquelles voltigent des imitations de la basse; tantôt ce sont des fusées qui partent des profondeurs du clavecin pour ne s'arrêter qu'à ses extrémités supérieures; ailleurs ce sont des séries de trilles ou d'appogiatures; ailleurs, des groupes de triolets gracieux, s'effectuant de la main gauche, sur une étendue de deux octaves. Cette verve endiablée, qui anime le tout, se soutient, sans refroidir un instant, jusqu'à la fin du morceau.

La deuxième sonate comporte les trois parties suivantes :

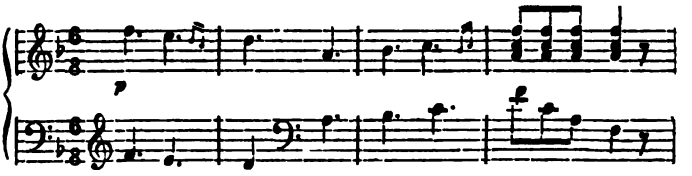
Allégro en *fa*, 3/4.



Largo en *si* bémol, 2/4.



Allégro moderato, en *fa*, 6/8.



Dans le premier allégro, même manière de procéder que précédemment : pose de la tonalité, crescendo en pédales, unissons entrecoupés, thème traité en deux tons distancés d'une quarte. Le tout décèle une aisance, une spontanéité charmantes. A la deuxième période, surgit une progression de six mesures que les compositions modernes ont prodiguée à satiété, et qui, il y a un siècle, a dû faire d'autant plus d'effet qu'elle était moins en usage. Quand on a vu l'allégro de la première sonate, celui de la deuxième peut se passer de signature. Cela porte, à chaque mesure, le cachet de Vanden Bosch.

L'adagio est une composition adorable, que Mozart eût signée des deux mains (1). Le style en est noble, élevé, et

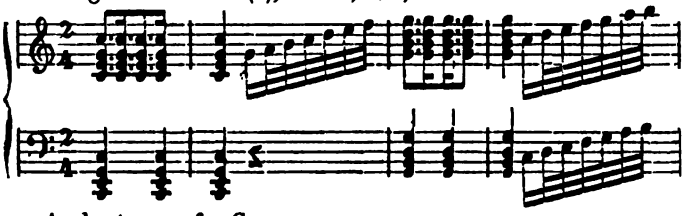
(1) On se rappelle que Mozart vint à Anvers en 1765.

d'une expression doucement pénétrante. Techniquement, elle est irréprochable. A tous égards, la première période mériterait d'être reproduite en planche spéciale.

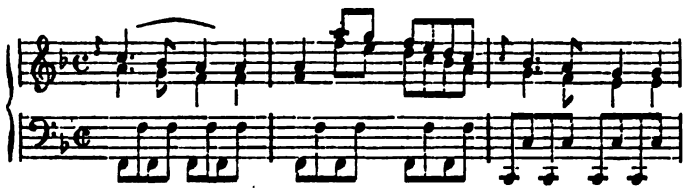
Quant à l'allégro final, toujours le même procédé, avec des éléments différents, s'entend. Ces éléments fourniraient aux aristarques quelques justes observations, pour les irrégularités harmoniques qui les déparent. Nous ne nous y arrêterons pas. Vanden Bosch a su varier habilement la mesure de ses allégros. Nous avions eu 3/4, voici 6/8. L'adagio offre 2/4 et 4 (C). L'auteur semble plus à l'aise avec le rhythme ternaire, pour les mouvements rapides; le rhythme binaire, par contre, l'arrange mieux pour les mouvements lents.

Enfin, on a, comme contenu de la troisième sonate, les morceaux dont le timbre est:

Allégro maestoso (1), en *ut*, 2/4;

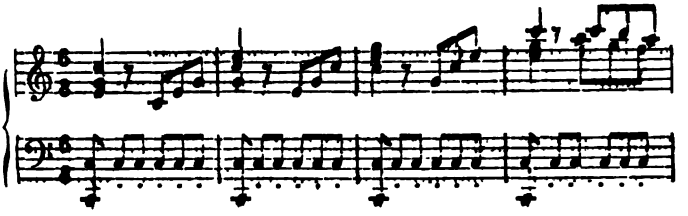


Andante, en *fa*, C.



(1) Le copiste a oublié de marquer le mouvement de cet allégro. Nous n'hésitons pas à suppléer à la lacune, et nous sommes d'avis que le caractère du morceau est *maestoso*. Ledit copiste est un clerc d'église de village (Laerne), nommé P. S. Walrave. Sa transcription date de 1793, année, dit-il, où les Français évacuèrent la Flandre. « — 1793. De Fransche vertrecken uyt Vlaenderen. » L'exercice du culte ayant été interdit, l'organiste aura utilisé ses loisirs en enrichissant son répertoire d'un cahier de trois sonates. Son annotation est comme un soupir de soulagement.

Allégro spirituoso, en *ut*, 2/4 :



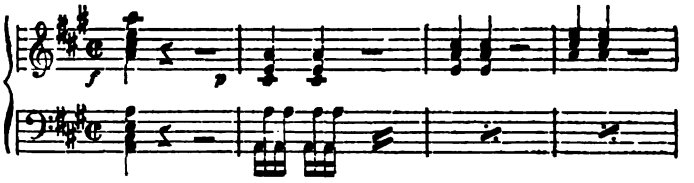
Il règne, dans l'allégro maëstoso, une grande énergie, qui ne sert point, malheureusement, une inspiration bien franche, bien caractérisée. Vanden Bosch frappe fort, imprime des élans impétueux, mais ne dessine point une idée fondamentale, lumineuse, captivante. Le début et la fin du morceau ont des similitudes plus prononcées que le morceau qui ouvre la série de sonates, avec le style banal et ridiculement ampoulé des ouvertures d'opéras du temps.

Bel andante, plein de suavité et de tendresse, et qui fait songer encore à Mozart. Il y aurait moyen d'en tirer un délicieux duo ou trio pour le chant. Avez-vous remarqué le passage en octaves de la main droite, aux quatre premières mesures de la deuxième période? Comme cela est harmonieux et vibrant!

Pour terminer la sonate et le recueil de trois sonates, Vanden Bosch eût dû trouver un allégro moins vide d'idées. Presque tous les traits appartiennent à la catégorie de ceux qu'on nomme de transition, et, le morceau achevé, rien de marquant ne vous reste dans l'esprit. Le virtuose plus que le compositeur se montre ici, et on ne signalera autre chose au lecteur qu'un croisement de mains qui apparaît au milieu de l'allégro.

Dans les diverses copies de l'œuvre VI qui nous sont parvenues, s'est glissé un presto dûment signé et que nous croyons devoir attribuer à la dernière manière du maître. Il est tout de virtuosité.

En voici le début :



Nous disons « tout de virtuosité, » parce qu'il est rempli de traits de fantaisie nombreux, d'où toute mélodie proprement dite est absente, et que, grâce à cette allure spéciale, il se range mieux dans la catégorie des *caprices* que dans celle des sonates. Nous ignorons d'ailleurs de quelle œuvre le presto a été détaché.

THIEBAUT (Jean), organiste et carillonneur de la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Peu de faits se rattachent à la carrière de ce musicien. Nous tenons d'un de ses élèves, qui habite Wetteren-ten-Eede, quatre particularités, que nous croyons devoir consigner ici : 1° Thiebaut avait deux jambes de bois ; 2° il était carillonneur de Saint-Pierre à Gand ; 3° son talent de virtuose était aussi éminent qu'estimé ; 4° un recueil inédit de sonates de lui ne se retrouve plus.

A ces données orales, joignons quelques informations écrites.

En 1760, Jean Thiebaut expertisa le nouveau carillon établi, dans la tour de l'hôtel de ville d'Audenarde, par André Van den Gheyn (1). L'année suivante, il est cité comme carillonneur de Saint-Bavon, à Gand, dans une lettre du chantre louvaniste L.-J. Paillot au greffier d'Audenarde, Vispoel. En 1788, il abandonna son poste de carillonneur du beffroi à Gand, en faveur de G.-J. Aelsters. Disons ici, en passant, que les comptes communaux de Gand ne mentionnent point le nom de Thiebaut. Il y a confusion sans doute avec Saint-Bavon et le beffroi, et peut-être avec Saint-Pierre. Un allégro de Thiebaut, copié

(1) Voy. notre *Notice sur les carillons d'Audenarde*, p. 10.

par J. De Coninck, porte la date de 1794, et l'inscription : « Composuit Joannes Thiebaut, à Gand, prez le pont dit *Waeter-Molen Brugge* (1). » Sur une autre production de lui, on lit : « Composé par Monsieur Thiebaut, à Gand, anno D^ni 1800. »

Ces informations, à coup sûr insignifiantes, sont reproduites ici, uniquement pour les dates qu'elles fournissent, dates qui, on le voit, s'arrêtent à ce siècle. Thiebaut s'est rendu très-populaire, dans les campagnes qui avoisinent Gand, par une masse de petites compositions pour le clavecin et pour l'orgue, que les clercs d'église aimaient à jouer, parce qu'elles unissaient la clarté, la facilité, à la brièveté et à l'élégance. Une foule de leurs cahiers en sont remplis. Parfois, ils oublient d'y mettre son nom. Mais, on le reconnaît si facilement, qu'il peut se passer de signature. Toutefois, pour rester consciencieux jusqu'au bout, nous n'avons tenu à ne recueillir que les timbres de ceux qui portaient le nom de l'auteur. Exactitude et précision, vérité et justice, sera toujours notre devise. Les morceaux montent au nombre de trente-quatre. Nous allons les énumérer dans l'ordre où nous les avons trouvés transcrits, dans divers cahiers.

1. Allegro en *ré*, vers 1774. — 2. Allegro en *ut*, vers 1774 (2). — 3. Allegro en *ut*. — 4. Allegro moderato, en *ré* mineur. — 5. Marche *De Trompetten* en *ut*. — 6. Andante en *ut*. — 7. Andante en *ré Pro elevatione*. — 8. Allegro en *ut*. — 9. Allegro en *la*, 1800. — 10. Allegro en *si* bémol, 1795. — 11. Allegro en *ut*, 1794. — 12. Allegro en *ré*. — 13. Andante en *ré*. — 14. Allegro en *ut* (ces trois derniers entre 1793 et 1797 (3). — 15. Gigue en *ut*. — 16. Allegro en *mi*. — 17. Marche en *ut*. — 18. Vox humana en *ré*. — 19. Minuetto en *la*. — 20. Minuetto en *sol*. — 21. Allegro en *ré*. — 22. Minuetto en *ut* (4). — 23. Allegro en *sol*, 1790. — 24. Marche en *fa*. — 25. Allegro en *ré*. — 26. Allegro en *fa*. — 27. Allegro moderato en *sol*. — 28. Allegro moderato en *la*. —

(1) Ou « Pont du Moulin à eau. »

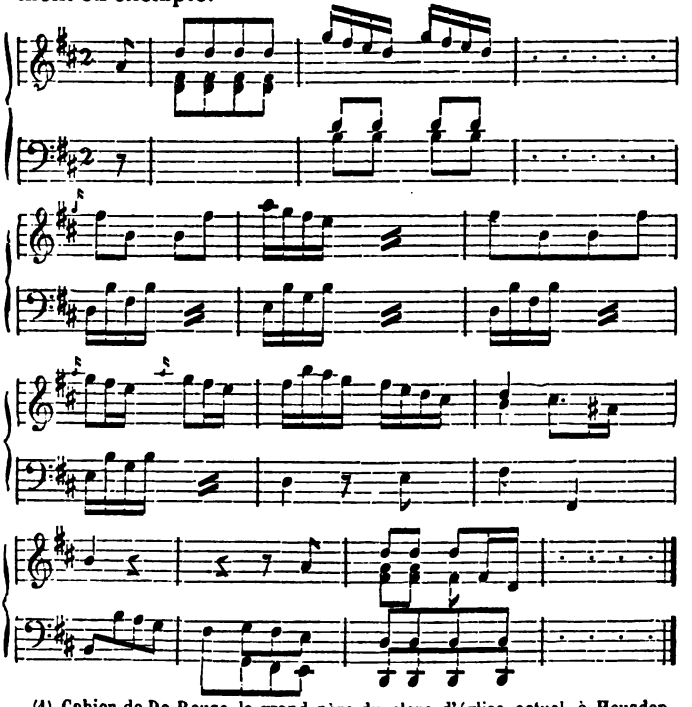
(2) Cahier de Dhondt, à Seveneeken. Nous renonçons à donner les mesures initiales de chaque petite suite, pour ne point encombrer nos pages de notes mobiles.

(3) Cahier de De Coninck et de Dobbelaere.

(4) Cahier de Dhondt.

29. Allegro en *ré*. — 30. Minuetto en *sol*. — 31. Presto en *fa*. — 32. Allegro en *ré*. — 33. Allegro en *ré*. — 34. Prélude en *sol* mineur, vers 1785 (1).

Le morceau qui figure en tête de cette série de petites pièces, formant autant de tableautins de genre, moins le titre que l'auteur a omis ou dédaigné d'y mettre, repose sur un thème assez banal en lui-même, mais il est traité avec un talent plein de tact et de finesse. Cela pétille de verve et de mouvement. Les batteries des basses sont intéressantes. L'harmonie est claire et correcte. Le rhythme est franc et accentué. Nous donnons cet allégro fragmentairement en exemple.

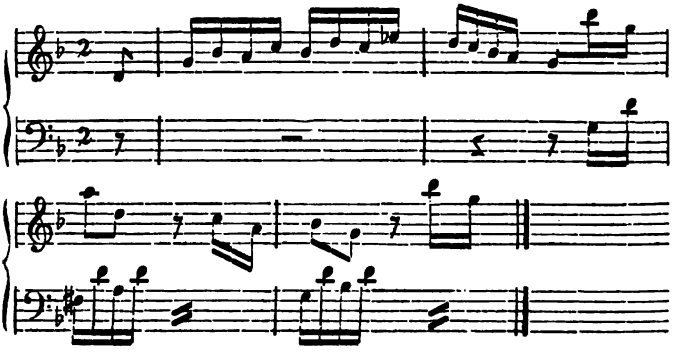


(1) Cahier de De Reuse, le grand-père du clerc d'église actuel, à Heusden, généralement estimé pour son talent d'organiste, et qui a délaissé plusieurs compositions de mérite.

Le n° 11 se termine par une de ces boutades rimées, au gros sel, dont usent si fréquemment les campagnards flamands, mais qui nous prouve l'enthousiasme qu'excitait le talent de Thiebaut : « 1794.—Dit is zeer wel gemaekt, maer een stuk vleesch nog beter smaekt. » Traduction : « Ceci est extrêmement bien facturé ; toutefois un morceau de rôti vaut mieux encore. »

Toutes les pièces de la série sont, en général, d'un genre aisé, familier et presque léger. Exceptons-en pourtant l'*Aria pro Elevatione*, qui est d'un style pénétrant et solennel, et fait songer aux belles inspirations pour orgue du grand Bach. C'est ici que Thiebaut se révèle en maître distingué. La coupe de la composition ressemble à celle des *canzonette* de Guillaume De Fesch, imitées des Italiens. Il y a deux périodes, formées chacune de douze mesures en carrure parfaite. Soit intention, soit négligence, les modulations n'ont pas la régularité classique du genre. On trouvera ici en regard cette belle mélodie de Thiebaut.

Le prélude en *sol* mineur (n° 34) offre d'abord une basse chiffrée, donnant gravement le thème, qui est emprunté à un verset du deuxième ton du plain-chant; puis, suivent les paraphrases ou amplifications, dont la première débute ainsi :



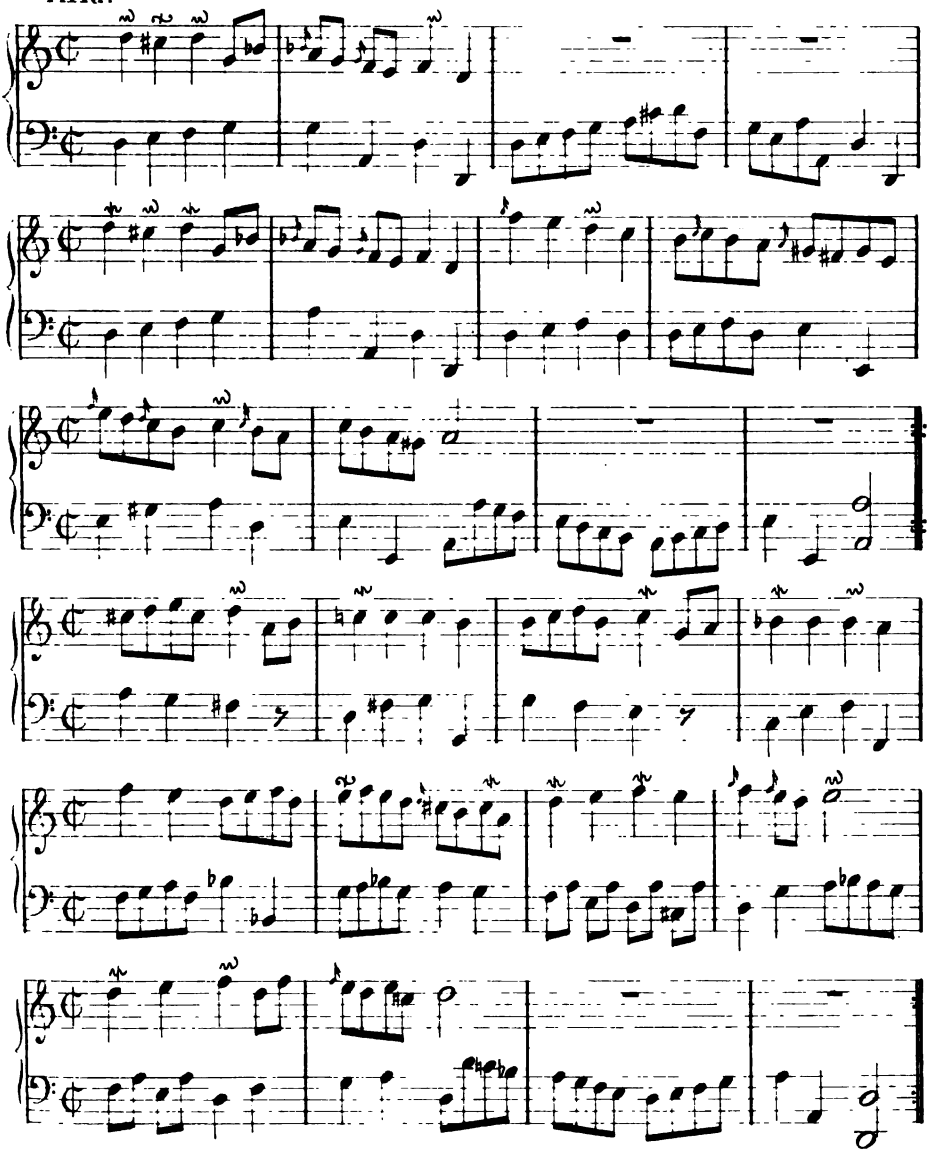
ÉLÉVATION

DE

JEAN THIEBAUT.

(FIN DU XVIIIe SIÈCLE.)

Aria.



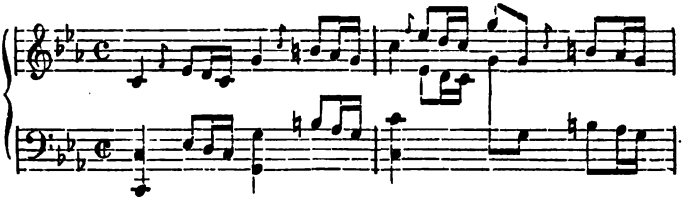
Nous voici en plein romantisme italien, dont la mélodie du *Saule* de l'*Otello* de Rossini, datant de 1816, est la plus haute expression dramatique. Les grands maîtres italiens du XVIIIe siècle étaient généralement délaissés, parmi nous, à cause des difficultés inhérentes à leur exécution complète. On ne recherchait, pour la musique d'église, que ce qui caressait le plus l'oreille, par le charme de la mélodie ou les traits brillants de la virtuosité. En voici un écho, se répercutant en plein village de Flandre (1).

On verra, à la rubrique J.-A. Just, que Jean Thiebaut avait un parent, un frère peut-être, musicien comme lui.

En fermant cette notice, nous nous apercevons de l'oubli d'un cahier renfermant cinq morceaux non cités, à savoir :

1. Minuetto en *la*; — 2. Allegro en *ré*; — 3. Allegro en *sol*; — 4. Andante en *ut*; — 5. Allegro en *ut* mineur.

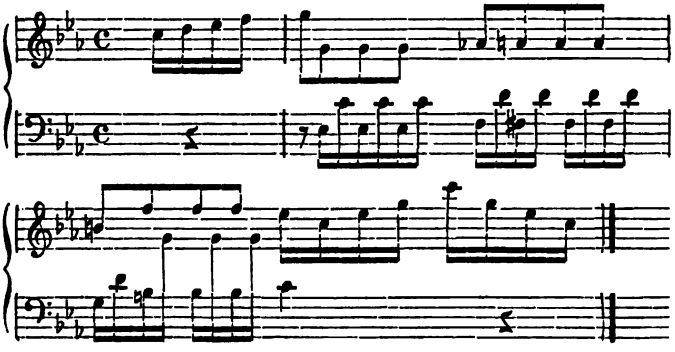
Ce dernier morceau est plus vigoureusement accentué et plus richement harmonisé que tout le reste. En voici les deux premières mesures :



A la fin de la pièce, surgit une jolie progression, que nous n'aurions pas remarquée ailleurs, mais qui constitue

(1) La lettre de L. J. Paillot, à laquelle nous faisions allusion tout à l'heure, contient, sous ce rapport, un renseignement précieux. S'adressant au magistrat d'Audenarde, pour demander la succession du maître de chant de l'église de Sainte-Walburge, François Cantoni, natif de Rome, il dit, entre autres choses susceptibles de lui servir de recommandation : « Je chante dans le goût italien ; je suis assés muni, pour des musiques d'église, des pièces des meilleurs maîtres d'Italie, tant en messes qu'en motets ! »

une sorte d'exception chez Thiebaut, toujours si réservé et si timide dans ses mouvements harmoniques:



DE TIMORE *aliàs* DE VREEZE (J.), organiste de l'abbaye de Tronchiennes, pendant la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Voici un musicien flamand qui reprend les traditions des XVe et XVIe siècles, en traduisant son nom en latin, mais en le traduisant mal, attendu que le *De* qui précède *Vreeze*, est un article au nominatif, et non un *de* préposition régissant l'ablatif. S'il avait connu la manie des génitifs, dont il a été question au début de ce volume, il l'eût peut-être mise avec empressement à contribution.

Le nom de *J. De Vreeze* figure en tête d'un allégro en *ut* inscrit dans un recueil de sonates, provenant de Jean Dammekens de Meirlbeke, près de Gand.

S'il y a analogie onomastique parfaite entre De Vreeze et De Timore, il y a aussi conformité entière de style entre les compositions signées de ces deux musiciens. Conséquemment l'identification des deux personnages ne saurait faire l'objet du moindre doute. L'allégro en question est probablement le premier et le seul qui porte la signature flamande. Toujours est-il que nous n'en avons rencontré d'autres.

Le nom de De Timore apparaît dans un cahier manuscrit

presqu'exclusivement composé d'ouvrages du musicien. Il habitait Gand, ou était originaire de cette ville, d'après l'entête d'une de ses œuvres, ainsi conçu : « Andante par M. J. De Timore, à Gand, »

Ses compositions annoncent un homme écrivant, par une espèce de routine, une foule de sonatines, où il n'y forme ni idée, ni la moindre qualité requise pour ces sortes de pièces. Cela se déroule facilement, comme le pendule d'un cylindre, mais faiblement, maigrement et banalement. Des batteries de la main gauche soutiennent, tant bien que mal, les sautillements arpégés de la main droite. Que de rosalies, grand Dieu ! C'est du Thiebaut affaibli, à coup sûr.

Pourtant, à voir, dans le cahier, un certain ordre assigné aux sonatines de De Timore, on est induit à en inférer que ses œuvres ont vu le jour, par la voie de la presse. En premier lieu vient le titre « Ia Sonata par J. De Timore, 180? » Ce 180? sont-ce les mesures dont se compose l'œuvre, ou une date incomplète? Il y a d'abord un allégro maestoso en C., puis un allégretto en 2/4. Vient ensuite, avec le nom de De Timore, un allégro en 6/8, assez long, et qui semble former la conclusion du morceau. Le tout est en *sol*.

Il y a alors: « IIa Sonata, par M. J. De Timore. » Elle est en *ré*, et débute par un allégro C.

Puis : « Sonata par J. De Timore, » un morceau en *mi* bémol, allégro 6/8.

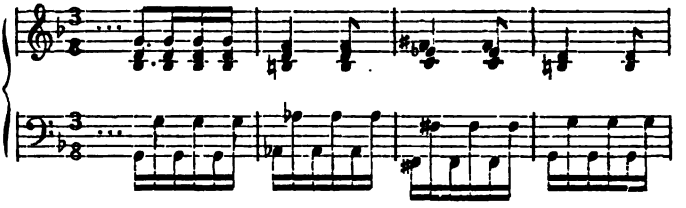
Suit : « 4ta Sonata « également en *mi* bémol » et en 6/8.

Puis plus loin : « 3a Sonata allégro, par J. De Timore. » Cet allégro est en *fa* 2/4.

Viennent alors un allégro en *ré* C, et un andante en *mi* bémol, morceaux sans nom, mais qui trahissent la plume de De Timore.

Voici maintenant : « Sonata allégro, œuvre Ire par J. De Timore. » Allégro en *fa* 3/8. C'est comme enchaînement et

comme logique d'idées, la meilleure pièce du musicien, bien qu'il y ait des harmonies impossibles.



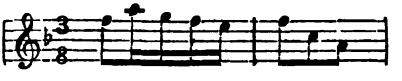
Quel galimatias ! Notons que nous sommes dans le ton de *fa* ! Cela se résout en *ré* mineur, dont profite l'auteur pour revenir dans la tonalité primitive.

Il y a enfin : « Allégro P. (resto ou première) œuvre, par J. De Timore, » en *mi* bémol; et un « Andante par M. J. De Timore, à Gand, » un 6/8 en *ut* mineur. » Un demi-allégro en *fa* 3/4, sans nom, paraît être de De Timore également.

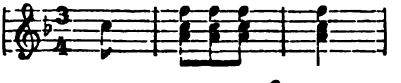
Nous avons réussi à avoir sous les yeux une œuvre entière de ce musicien. En voici le titre : *Quatre sonates pour le clavecin ou piano-forte, composées par J. De Timore. Prix 6 liv.* Ce titre annonce évidemment une œuvre imprimée.

En dessous on lit : « Competeert aen mij onderschreven P.-J. Walrave. Laerne, 1791. » Le contenu de l'ouvrage est le suivant :

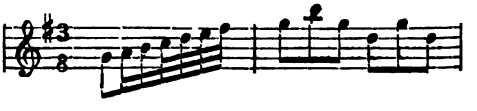
I. Allégro :



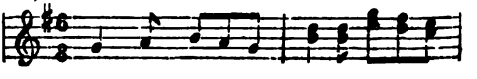
Allégro :



II. Allégro :



Allégro spirituoso :



III. Allégro :

Allégro :

IV. Allégro :

Allégro :

De Timore n'a donc écrit que des allégros ? Tout ce qui précède, est d'une faiblesse et d'une incorrection déplorables. L'allégro du n° II est un morceau mal développé, rempli de rosalies, et dérogeant continuellement à toutes les lois de l'harmonie et du rhythme. Le deuxième allégro du n° III offre une sorte d'imitation en contre-sujet à la basse sur trémolos de l'accord correspondant :

En un mot, cela ne dépasse pas l'effort d'un simple amateur qui écrit étourdiment d'instinct, et qui n'a fait aucune étude sérieuse.

Nous connaissons encore la première page de : *Quatre sonates pour le clavecin et le forte-piano, par J. De Timore, organiste dans l'abbaye de Tronchiennes. OEuvre 2me.*

Cahier in-f° oblong, comme le précédent, et marqué : « Appartient à moi P.-J. Walrave, Laerne. »

Ce fragment nous apprend les fonctions que remplissait le musicien. Par le cahier précédent, nous savons l'époque de son existence.

Quant au début de l'œuvre, que comporte le revers du frontispice susdit, il se confond avec celui qui a déjà été annoté :

WALWEIN (Omer), organiste de Saint-Martin à Ypres. Cet artiste appartient à une famille yproise, dont quelques membres ont été imprimeurs. Un maître Crispin Wallewyn est cité, en 1699, comme *phonascus* de Saint-Martin (1). Serait-ce, à la différence orthographique près, un frère d'Omer Walwein?

Jeune encore, et privé de toute ressource, celui-ci reçut des leçons gratuites d'orgue d'Antoine Van den Eynde, prêtre chapelain et organiste du chœur audit Saint-Martin. A peine avait-il appris quelques rudiments de son art, qu'il fut présenté, par son maître, au chapitre, qui lui promit la survivance des fonctions de Van den Eynde, quand il serait en état de les remplir complétement, « planè capax (2). » Cela eut lieu le 3 avril 1762.

Plus de six ans s'écoulèrent, sans qu'il fût fait mention d'Omer Walwein nulle part. Enfin, au mois de novembre, l'élève tint à prouver qu'il était passé maître, et il adressa au chapitre de Saint-Martin une lettre par laquelle il le suppliait de bien vouloir agréer les prémices de son talent de compositeur, lesquelles consistaient en sonates, « sonatas primordiales suæ compositionis, » très-vraisemblablement pour le clavecin. Le 12 novembre, il fut admis à exhiber à ces dignitaires le manuscrit de son travail, qu'ils acceptèrent avec empressement, en lui promettant une gratification formée au moyen d'une collecte (3).

Grâce à ce don, le jeune artiste parvint à faire éditer son recueil de sonates, dont il offrit trois exemplaires à l'assemblée du chapitre, tenue le 11 février 1769. Le procès-verbal de cette réunion le nomme « organista secundarius,» c'est-à-dire sous-organiste. On y voit aussi les mots « typis mandata, » qui annoncent peut être une impression en caractères mobiles. Si les sonates avaient été gravées,

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 285.
(2) *Id.*, *ibid.*, p. 290 et 291.
(3) *Id.*, *ibid.*, p. 293 et 294.

l'expression « ære incisæ » eût été, sans le moindre doute, employée par le scribe (1).

Le 9 juin 1770, Omer Walwein fut nommé organiste en chef de Saint-Martin, en remplacement de Van den Eynde, qui s'était démis spontanément de son emploi. Jusqu'ici, aucun exemplaire des susdites sonates n'a pu être retrouvé par nous.

JUST (J.-A.), claveciniste hollandais de la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Fétis le fait naître à Groeningen vers 1760. On se demande immédiatement, à la vue de cette date, comment il a pu se faire que, peu après 1773, son œuvre septième ait pu voir le jour. Le renseignement de Fétis est donc erroné. Les *Bouwsteenen*, mieux avisés, placent la naissance de l'artiste en 1750, date bien douteuse encore, puisque Just n'aurait eu que vingt-trois ans tout au plus, lors de l'apparition de son œuvre septième. Nous laissons aux érudits de la Néerlande le soin de trouver une date plus logique, plus vraisemblable.

Fétis parle seulement d'éditions hollandaises et anglaises des œuvres de clavecin du maître. Or, le catalogue des ouvrages de musique instrumentale publiés par Boyer, à Paris, après 1773, renferme des recueils de sonates de Just formant les œuvres deuxième, troisième (pour les commençants), sixième et septième. Le catalogue des musiques vendues ou éditées par Mmes Le Menu et Boyer nous apprend, en outre, que l'œuvre deuxième était avec violon et basse *ad libitum*. C'est conséquemment la suivante, que nous décrivons pour la première fois :

Six sonates pour le clavecin ou le piano-forte, avec accompagnement de violon ou flûte et violoncelle ad libitum, composées par J.-A. Just, maître de musique de S. A. R. Madame

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 294.

*la princesse d'Orange et de Nassau, etc. OEuvre II*e. — Gravées par Dupré : prix : 9 liv.

Ce titre est donné d'après une copie faite par Josse-Martin Thiebaut : « Desen boek behoort toe aen Sr Judocus Martinus Thiebaut, 1782. » On y lit notamment :

« Ouvrages de l'auteur (J -A. Just), mis au jour par Mmes Le Menu et Boyer, rue du Roule, à la Clef d'or : Six sonates pour le clavecin, avec violon et basse *ad libitum*, œuvre 2me; 9 liv. — Six petites sonates pour le clavecin avec violon *ad libitum*, à l'usage des commençants, œuvre 3e; 3 liv. 12 s. — Six divertissemens pour le clavecin, avec violon, œuvre 6e; 7 liv. 4 s. — Six sonates pour le clavecin, avec un violon obligé, œuvre 7e ; 7 liv. 4 s. »

Les morceaux du recueil sont ordonnancés ainsi :

I. Allegro spirituoso, en *fa*, 2/4. Largetto, en *si* bémol, 3/4. Minuetto, en *fa*, 3/4.

II. Allegro moderato, en *si* bémol, C. Rondeau gratioso, en *si* bémol, 3/4.

III. Allegro, en *ré*, C. Andante grazioso, en *sol*, 3/8. Allegro, en *ré*, 3/8.

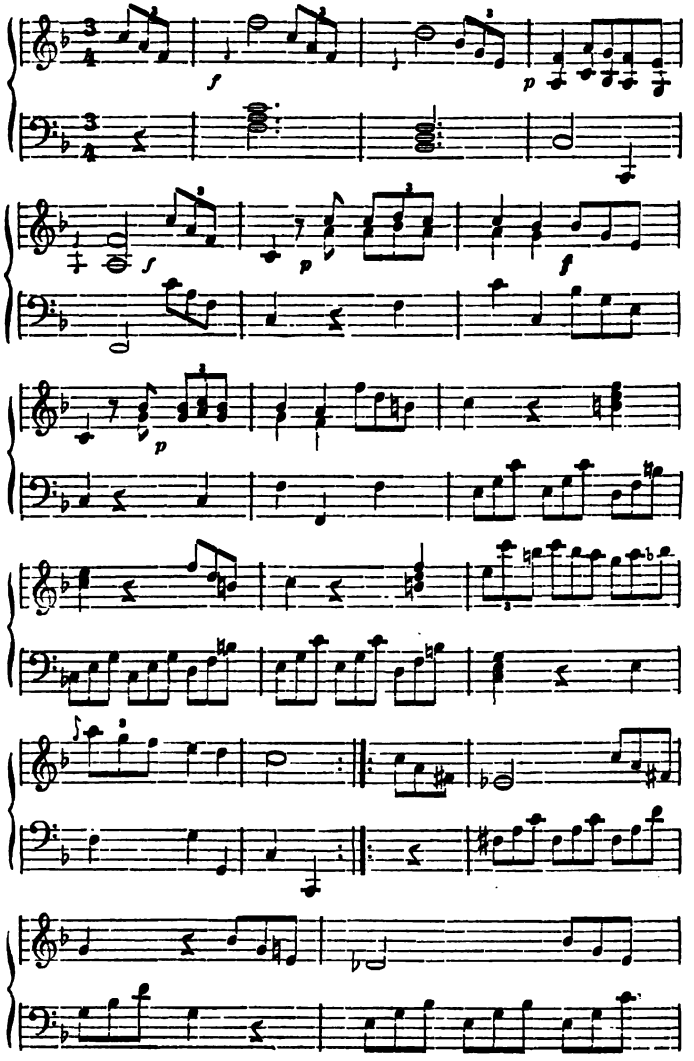
IV. Moderato, en *la* mineur, C. Rondeau un poco presto, en *ut*, C barré. Minuetto, en *la* mineur, 3/4.

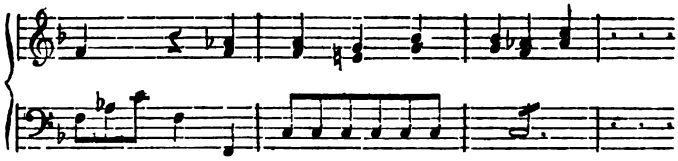
V. Allegro expressivo, en *ut*, 3/4. Minuetto con variatione, en *ut*, 3/4.

VI. Andante, en *sol*, C barré. Anglaise con variatione, en *sol*, 2/4.

Ces sonates, ou plutôt ces sonatines, car elles ne sont guère développées grandement, sont écrites avec une certaine facilité de style, et plaisent la plupart par leur rhythme soutenu et leur élégance expressive. Elles paraissent toutefois vouloir sortir du moule conventionnel, et tenter d'empiéter sur le domaine du neuf et de l'original. Le minuetto que nous transcrivons en partie, semble dériver d'Haydn. Il a fallu à l'auteur un certain talent, pour parvenir à échelonner ses plans avec la clarté, la sobriété et le goût qu'il y déploie. C'est plus que de la routine et de l'expérience. C'est de la conception véritable. Il y a de l'entrain et de la verve ici,

de même que dans d'autres morceaux, que le défaut d'espace nous empêche de reproduire.





On vient de voir l'indication de l'œuvre septième, éditée à Paris. Voici, pour la première fois, une description de la même œuvre, d'après un exemplaire de l'édition d'Amsterdam :

*Six sonates pour le clavecin ou le piano-forte, avec accompagnement d'un violon obligé, dédiées à S. A. S. Madame la duchesse régnante de Saxe-Gotha et Altenbourg, etc., etc., composées par J.-A. Just, maître de musique de S. A. R. Madame la princesse d'Orange et de Nassau, etc., etc. OEuvre VII*e. — Gravé aux dépens de l'éditeur, D.-L. Van Dyk, sur le Reguliers Gracht, à Amsterdam. Prix : fl. 4-10. In-f° de 25 pages pour le cembalo.

La dédicace de l'auteur porte :

Madame, la bonté avec laquelle Votre Altesse Sérénissime a daigné accueillir ce faible essai de mon travail, m'encourage à le rendre publique. Je m'estimerai heureux si, joint à la permission que Votre Altesse Sérénissime m'a donné de le faire imprimer, je puis avoir l'honneur de me dire avec la plus respectueuse vénération, Madame,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

J.-A. Just.

L'échelonnement des morceaux est ainsi fait :

I. Allegro en *mi* bémol, en 2/4. — Allegro ma non troppo, en *mi* bémol, 6/8.

II. Grazioso en *ut*, 3/4. — Allegro molto en *ut*, C barré.

III. Allegro en *ré*, 6/8. — Rondo allegretto en *ré*, 2/4.

VI. Allegro commodo en *sol*, C barré. — Rondo allegro en *sol*, 2/4.

V. Allegro assai en *fa*, 2/4. — Menuetto grazioso, 3/4.

VI. Allegro en *mi* majeur, C barré. — Rondo allegro en *mi* majeur, 2/4.

Sonatines écrites correctement et avec facilité. Il y a de l'entrain, et quand des traits quelque peu difficiles surgis-

sent, la façon dont ils se présentent pour le doigté en rendent l'exécution aisée. Il y a plus d'énergie ici que dans plusieurs sonatines flamandes. La marche des thèmes est sûre et précise: beaucoup de rhythme et parfois des modulations assez osées pour l'époque. Cela émane, à coup sûr, d'un musicien expérimenté et instruit. Just passe, en effet, pour avoir été un des plus grands clavecinistes des Pays-Bas.

NEVEU (H.), musicien, né à Bruxelles, vers 1750, d'après Fétis. Il devint claveciniste du comte d'Artois à Paris.

L'œuvre dont la description suit, est, selon toute apparence, de la jeunesse de l'artiste. Fétis ne la cite pas. Il ne mentionne que trois ouvrages gravés à Paris, hormis peut-être le premier, qui porte aussi le nom de Bruxelles. En tout cas, cette dernière œuvre constitue une série de trios pour clavecin, violon et basse. Elle est cotée « œuvre première. » Pour Paris, c'est possible, car, d'après toutes les apparences, les sonates ci-contre ont été publiées avant le départ de Neveu pour Paris:

Six sonates pour le clavecin ou pour le forté-piano, avec accompagnement d'un violon, composées par M. Neveu. Prix 7 liv. 4 sols. — A Bruxelles chez le sr Gram et Coulemans, derrière les Finances, près du Marché au Bois; M. Grétry, à Gand (1); M. Desoer, sur le pont d'Ile, à Liége. Imprimé par Le Roy. A la marge inférieure du verso du titre de la partie de clavecin : Gravé par M. Gram le cadet.

La partie de clavecin, in-fo de 21 pages; celle de violon, de 7 pages.

I. Allegro, en *ut*, 2/4. — Rondeau, en *ut*, C barré. — Presto, en *ut*, 3/8.

II. Allegro moderato, en *fa*, C. — Rondeau, en *fa*, 2/4.

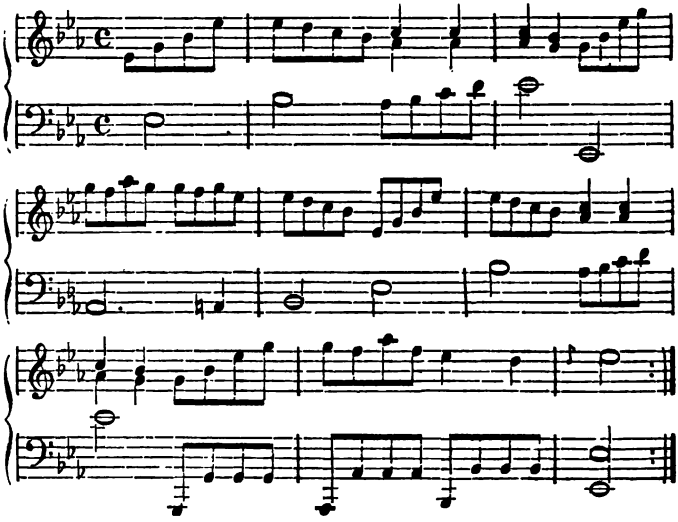
III. Allegro, en *sol*, 2/4. — Presto, en *sol*, 2/4.

IV. Allegretto, en *si* bémol, 2/4.—Andanto gratioso, en *mi* bémol, C.

(1) Ce « M. Grétry à Gand » était sans doute un frère de l'auteur du *Tableau parlant*.

V. Andante, en *si* bémol, 2/4. — Presto, en *si* bémol, 2/4.
VI. Allegro, en *ré*, 2. — Rondeau, en *ré*, 2/4.

Ces petites sonates sont écrites à deux parties, avec facilité, avec spontanéité. Elles n'offrent rien de rebutant dans l'exécution, hormis le n° 6, qui présente quelques traits rapides, mais ne dépassant guère la portée aisée des sonatines de Clémenti, avec lesquelles d'ailleurs elles ont plus d'un point de conformité. Nous donnons, à titre de spécimen, le début de l'andante gratioso de la sonate IV. Dans tout le reste, la main gauche n'exécute que des batteries.



Un opus I, qui pourrait bien être celui dont parle Fétis, est mentionné, sous la rubrique : « Sonates pour le clavecin ou le piano-forté, » dans le catalogue de Van Ypen et Comp.ie à Bruxelles, lequel catalogue date de 1776. Établi à Paris, Neveu y prend l'allure frivole des amateurs de salon, et y compose pour le clavecin une série de petits recueils d'ariettes si à la mode alors. Nous avons sous les yeux le premier de ces recueils, dont le titre est :

Ie Pot-pouri pour le clavecin ou le forté-piano, dédié à Mademoiselle de St-Cyr, par M. Neveu. Gravé par Le Roy; prix: 3 *liv.* — A Paris, chez M. De Roullede de la Chevardière, rue du Roule, à la Croix d'or. In-fo obl. de 13 pages.

Suit une dédicace en vers :

MADEMOISELLE,

C'est à vous que je dois l'hommage
D'un art que vous embéllissés;
Mes timides efforts sont bien récompensés,
Si ma jeune écolière accueille mon ouvrage.
Vous plaire est à mes yeux le succès le plus doux;
Enfant du dieu des arts, je marche sur ses traces.
Toujours Apollon fut jaloux
D'être couronné par les Grâces.

Le recueil comporte les airs en vogue: *Gentille Boulangère, le Bouquet de Romarin, Faut attendre avec patience, la Petite Thérèse, J'avais égaré mon fuseau, Amusez-vous jeunes fillettes, le Navigateur* (romance), *la Petite Thérèse, le Carquois de l'Amour, le Cordon, le Mot pour rire, Sans un petit brin d'amour, la Bonne aventure*, le tout précédé d'une sorte de ritournelle, qui sert, en même temps, de conclusion au recueil. Tout cela est bien faible.

VERHEYEN (PIERRE), compositeur de musique, né à Gand, au milieu du siècle dernier. Cet artiste est particulièrement connu pour sa musique d'église. Nul ne savait jusqu'ici l'existence de pièces pour orgue et pour clavecin ou piano émanées de sa plume. Ce fut donc une vraie révélation pour nous, quand nous parvînmes à mettre la main sur un cahier M. S. du maître, ayant, sur l'étiquette de la couverture, l'inscription: *Sept différentes pièces pour l'orgue ou piano, par P. Verheyen.* Au titre de la première page, on lit: *Deux andante et quatre allegro composés exprès pour un orgue jusqu'au ré, quatrième octave, par P. Verheyen*; 1815. Tout le cahier comprend les pièces suivantes :

I. Andante, en *ré* mineur, 3/4.
II. Andante, en *mi* majeur, 2/4.

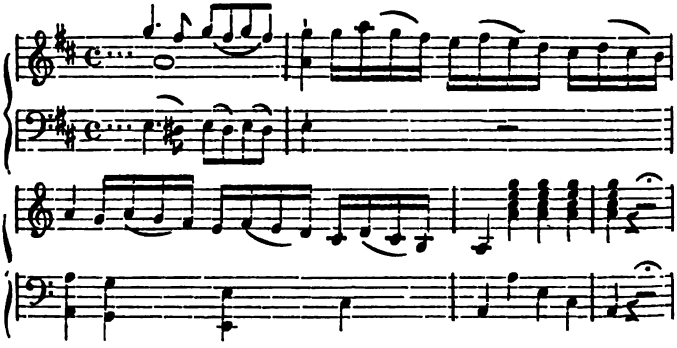
Sonata 1ma, allegro commodo, en *ut*, C.
Sonata 2da, allegro, en *ré*, C.
Sonata 3a, allegro, en *si* bémol, C.
Sonata 4ta, allegro poco presto, en *mi* mineur, C.
Nouvelle marche poco allegro, C barré.

A la fin de cette marche, se trouve : « Fait à Gand, par P. Verheyen, rue des Annonciades, n° 13. »

Verheyen est un sérieux musicien; s'il paye son tribut à la déesse capricieuse du jour, la mode, en revanche, il parsème ses compositions de piquantes harmonies et de détails qui dénotent un artiste élevé à bonne école. C'est, en un mot, un maître.

Ses morceaux se tiennent par des liens ingénieusement serrés; il y a de la facture; nul accroc de rhythme; cela se déroule sûrement et vaillamment. Cela, au surplus, est correct et net, en tenant toutefois compte des licences tolérées alors.

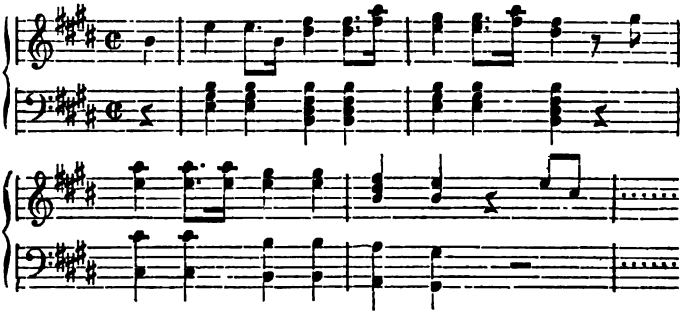
Les deux andantes sont charmants; les quatre sonates offrent de jolis passages. Voyez comment s'opère la transition pour revenir au motif initial, dans la 2de sonate :



Il y a malheureusement la batterie de la main gauche, et ce que les Allemands appellent *Brillen-bässe* :

La 4me sonate est de fait en 12/8, par les quatre triolets dans la mélodie ou dans la basse.

La marche est assez banale, hormis les quatre premières mesures, qui ont une gravité presque solennelle :



Un autre cahier M. S. inédit, joint au premier, contient ceci : *Recueil de dix petites ariettes d'opéra, arrangées pour le clavier, par P. Verheyen, maître de musique et compositeur à Gand*, 1788.

Le tout est de la même écriture que le recueil. Nous ne nous étonnerions pas qu'elle fût du maître lui-même.

1. Allégretto: « Riches de la terre. »
2. » d'*Azémia*.
3. » air de *la Nouvelle amitié à l'épreuve*.
4. Adagio, romance de *Nina*.
5. Allégretto des *Dettes*.
6. Autre allégretto des *Dettes*.
7. Andante : « Vous que d'amoureuse aventure, » de *Renaud d'Ast*.
8. Allégretto : « Monsieur de la France. »
9. Andante : ariette du *Mariage de Figaro*.
10. Air de *Tarare*.

Suit un *Recueil d'ariettes d'opéra arrangées pour le clavecin, par P. Verheyen*. En voici le contenu :

1. Trio de *l'Amant statue* ; 2. Air de *la Dot* ; 3. Air d'*Alix et Justine* ; 4. Air de *Blaise et Babet* ; 5. Air du *Droit du seigneur* ; 6. Air *d'Azémia* ; 7. Air du *Comte d'Albert* 8. Air de *Renaud d'Ast* ; 9. Air de *l'Épreuve villageoise* : 10. Air de *la Caravane* ; 11. Air de *Richard Cœur de Lion* ; 12. Air de *Richard* ; 13. Air du *Corsaire* ; 14. Air du *Droit du seigneur* ; 15. La danse du *Droit du seigneur* ; 16. Air du *Droit du seigneur* ; 17. Air des *Deux Savoyards* ; 18. Air

d'*Alix et Justine*; 19. Vaudeville de *Blaise et Babet*; 20. Ariette de *Richard Cœur de Lion*; 21. Vaudeville des *Deux Savoyards*.

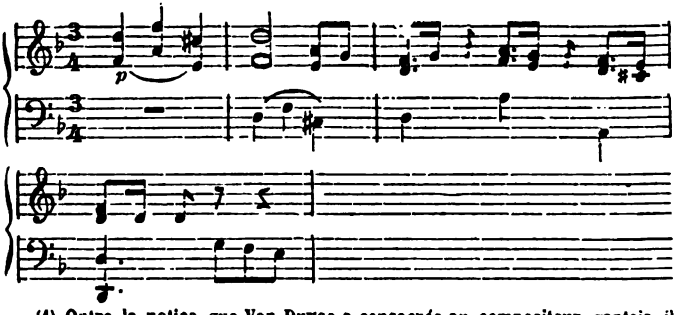
Tous ces airs sont d'une exécution facile ; ont-ils vu le jour par voie d'impression (1) ?

ROESER (Valentin), compositeur pour le clavecin, au siècle dernier. D'après Fétis, Valentin Roeser était « un clarinettiste allemand. » Les œuvres que Fétis cite de lui, l'autorisent à faire cette supposition. Toutefois, à en juger par la dédicace et l'impression des sonates que nous connaissons de l'artiste, celui-ci a dû séjourner en Hollande, peut-être en Belgique, et y donner des leçons de son instrument favori. C'est à ce titre qu'il figure ici. On a de lui :

Six sonates pour le piano forte ou le clavecin, avec accompagnement d'un violon, composées par Valentin Roeser, œuvre X^e^, dédiées à Monsieur Jean-Georges Matthees, par D. L. Van Dyk, sur le Reguliers Gracht, à Amsterdam. Prix : fl. 3-10. In-f° de 13 pages pour le cembalo. Encadrement gracieux au frontispice.

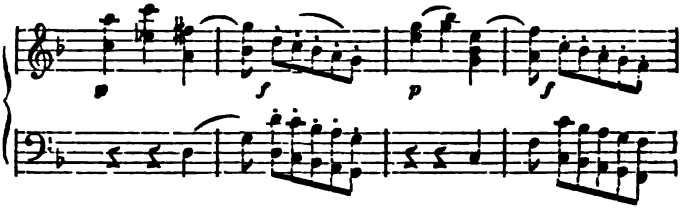
Les sonatines sont charmantes, autant par leur élégante tournure que par l'attrait piquant des harmonies. Les idées sont petites, courtes, faciles, mais la façon dont elles sont présentées leur donne de l'intérêt.

Le début de la sonate II s'effectue comme suit :



(1) Outre la notice que Van Duyse a consacrée au compositeur gantois, il faut citer l'opuscule : *Un mot sur Pierre Verheyen*. — Gand, G. De Busscher et fils, sans date, in-8° de 8 pages. Nous avons fait connaître, au tome III de ces

Ce début, assez heureux, est repris, à la deuxième période, ainsi :



Chaque sonate porte un titre, et même deux :

1° La Jeannette ; 2° La Prière ; 3° La Pensive ; la Badine : 4° La Sicilienne, la Sauteuse ; 5° La Précieuse, la Lutine ; 6° Deux Polonaises : l'Engageante.

Roeser a arrangé pour le clavecin les ouvertures de *Laurette*, de *Myrtile et Lycoris* et de *l'Olympiade*, citées dans le catalogue Van Ypen de 1776. Le même catalogue comprend encore un *Recueil de Duos* ainsi qu'un *Recueil de douze Ariettes*, composés par Roeser pour le clavecin. L'œuvre 10e et 11e de Roeser sont marqueés au catalogue Boyer, sous la rubrique : « Sonates de clavecin. » Elles consistent chacune en six sonates et six ariettes. L'œuvre 10e est-elle une réimpression de celle de Hollande?

ANDRÉ (Charles-Louis-Joseph), organiste de la métropole de Malines. Avec cet artiste, on entre de plein-pied dans l'époque moderne. Il est assez connu qu'André naquit à Ath, le 23 février 1763. Devenu prêtre, il remplit les fonctions d'organiste à la cathédrale précitée. Il fut condamné, en 1797, à la déportation et relégué à l'île d'Oléron, d'où il ne revint qu'après le concordat de 1801. En 1803, il fut nommé chanoine honoraire, et, en 1816, aumônier à

recherches, la cantate que Verheyen mit en musique, pour une cérémonie de prise de voile à l'hôpital d'Audenarde, en 1786. M Vander Haeghen mentionne, à son tour, au tome VI de sa *Bibliographie gantoise*, un divertissement lyrique, écrit en 1788, par le même musicien. Une bonne biographie du maître flamand est encore à faire.

Malines. Il y mourut le 8 avril 1839 (1). Un artiste français, nommé Carpentier ou Charpentier, fut son maître, et, à une époque que nous ne pouvons désigner, mais qui fut toujours antérieure à 1797, l'archevêque de Malines l'envoya à Paris, pour se perfectionner dans l'art de jouer de l'orgue. A son tour, il forma un élève de talent, Corneille Tuerlinckx, de Malines, qui a été cité précédemment ici, et qui augmenta de nombreux exemples le manuscrit des *Fondements de la basse continue*, que son professeur avait composé pour enseigner les principes de l'harmonie.

L'ouvrage dont la description va suivre, appartient, de plein droit, à notre cadre, puisqu'il est dédié au cardinal de Franckenberg, lequel, comme on sait, fut déporté, par le directoire exécutif, le 9 octobre 1797. D'ailleurs, on l'a vu, son protégé subit le même sort, à pareille date.

Trois sonates pour le piano-forté ou harpe concertante avec un violon, dédiées à Son Éminence Monseigneur le cardinal de Franckenberg et Schellendorf, archevêque de Malines, primat des Pays-Bas, grand'croix de l'ordre de St-Étienne roi d'Hongrie, conseiller intime et actuel de Sa Majesté l'Empereur et Roy, par l'abbé André, œuvre II, prix 9 liv. — A Bruxelles, chez Godefroy, et chez Zana, rue de la Madelaine, et chez Barbieri, rue de l'Étuve, n° 5. Gravé par Barbieri. Grand in-4°, de 44 pages pour la partie de clavecin.

La dédicace porte les lignes suivantes :

Monseigneur, aux vertus pastorales les plus éclatantes, vous savez réunir un goût exquis pour les Arts. Je dois à la générosité de votre Éminence, et tout le talent que j'ai pu acquérir, et tout le progrès que j'ai pu faire. Dans l'hommage que j'ai l'honneur de vous présenter, le public, Monseigneur, reconnaîtra le tribut de la reconnoissance la plus naturelle, et y applaudira. Puisse votre Éminence être con-

(1) Piron, *Algemeene Levensbeschrijving*, etc. Nous voyons ailleurs 1765, pour la naissance du musicien. Nous croyons devoir nous en tenir, jusqu'à démonstration du contraire, au témoignage de Piron, qui est généralement exact, pour tout ce qui concerne la biographie belge moderne.

vaincue de sa vivacité et de sa constance! Vos droits, Monseigneur, y sont imprescriptibles. Je suis avec le plus profond respect, Monseigneur, de votre Éminence,

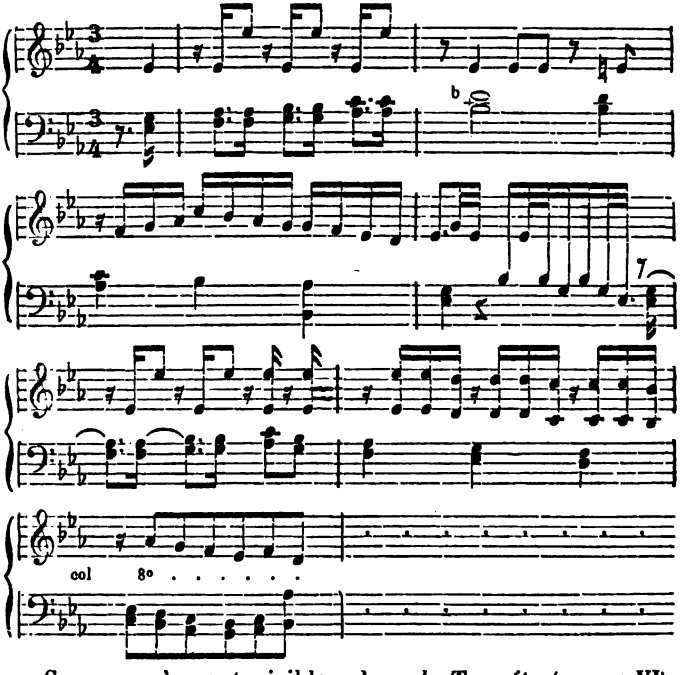
Le très-humble et très-dévoué serviteur,
L'abbé ANDRÉ.

La division du recueil est ainsi formulée:

I. Allegro maestoso, en *mi* b., C.
Andante con espressione, en *mi* b., 3/4.
Allegro non troppo. Rondo, en *mi* b., 6/8.
II. Allegro brillant, en *sol*, C.
Moderato. Rondo, en *sol*, C barré.
III. Allegro, en *ut* mineur, C.
Andante, en *mi* b., 3/4.
Gratioso. Rondo, en *mi* b., 6/8.

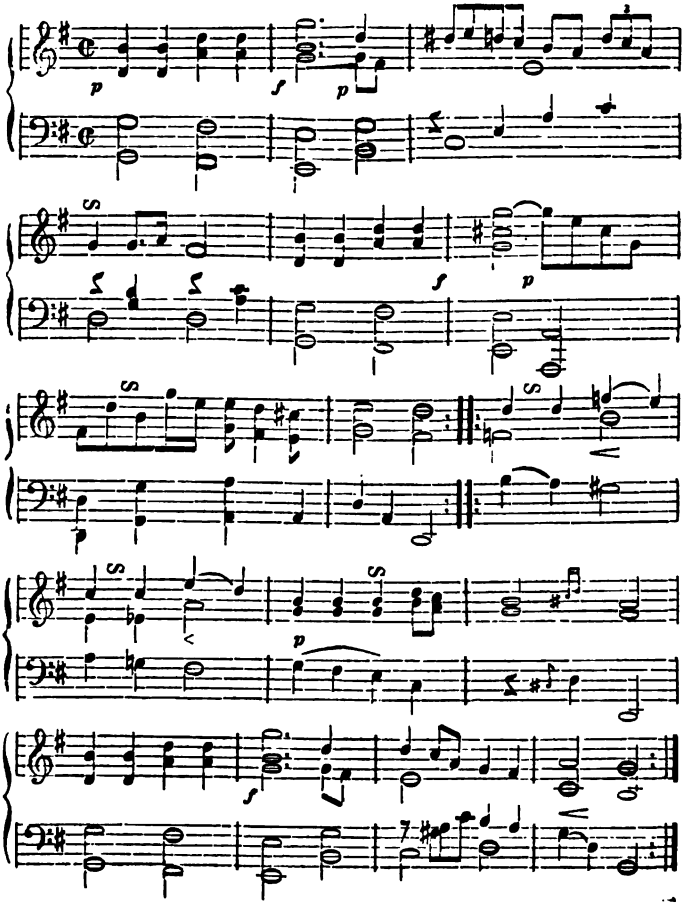
Staes et Vanden Bosch font pressentir l'époque moderne; ils tiennent encore à l'ancien style par des liens qu'ils ne parviennent pas à briser, et qui procèdent de leur éducation traditionnelle. André s'en affranchit complétement, et vogue, à voiles déployées, dans le vaste océan ouvert par le génie novateur. Il a la franchise, le mouvement, le feu; seulement ses idées manquent de caractère, et ses développements le tiennent asservi à certaines formules adoptées par les virtuoses de son temps. André a-t-il étudié sérieusement les bons modèles? Il nous semble qu'il n'en a pris que le côté extérieur, le côté étincelant, sans s'être évertué à en pénétrer les qualités plus solides de pensée et de modulation. André n'est pas, toutefois, un musicien ordinaire. Celui qui a écrit les trois sonates citées plus haut, connaissait les ressources multiples du clavier et les lois rigoureuses de l'harmonie. Si nous nous sommes permis quelques restrictions à son égard, c'est qu'il s'est trouvé placé à une période heureuse où s'opéra l'épanouissement complet de la sonate, au rebours de plusieurs de ses compatriotes qui n'en virent que les premiers jets. Il en a profité matériellement, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi; cela ne suffit point. Pourtant, il confie à la main gauche

un rôle important, qui n'a plus rien de commun avec les basses arpégées ou plaquées. C'est quelque chose. Nous donnons ici un spécimen de ses perfectionnements, spécimen relativement hardi, et qui, de plus, respire un vif sentiment expressif, une extrême entente de la sonorité et une façon très-délicate d'opérer la cadence harmonieuse.



Ses progrès sont visibles dans *la Tempête* (œuvre VI), dont nous avons vu un exemplaire manuscrit en Flandre. Ces sortes de sonates descriptives étaient fort à la mode alors. André a voulu y montrer qu'il savait agencer autre chose que des compositions sans visées pittoresques ou dramatiques. Ici, il prodigue les couleurs de sa palette, devenue riche et souple. L'allégro dépeint, avec une grande énergie, les furies d'un orage. Le calme, qui est simulé par un gracieux andantino, précède ces grondements fougueux, les-

quels aboutissent à une mélodie douce et sereine, à une sorte d'hymne d'actions de grâces pleine d'expansion et d'élan. Nous reproduisons ce thème, affranchi de ses variations, comme l'une des meilleures inspirations du digne abbé. A coup sûr, le talent ingénieux et coloré de l'artiste belge, ainsi mis au jour, ne pâlit guère à côté de celui d'un Steibelt, auteur également d'une description de ce genre, que tous les pianistes connaissent par cœur.



On a encore d'André une *Bataille*, dont nous n'avons point vu d'exemplaire. M. Gustave Van Hoey, directeur de l'Académie musicale de Malines, possède, dit-on, toutes les œuvres manuscrites et imprimées du maître de Tuerlinckx. S'il en est qui ont du mérite, pourquoi ne les imprime-t-on pas? Nous voyons tant de bluettes obtenir les honneurs de la gravure. Les bonnes compositions ne peuvent être ainsi tenues sous le boisseau.

LANNOY (Mme LA COMTESSE DE), amateur distinguée, à laquelle Fétis a consacré une courte notice, empruntée, selon toute apparence, à la biographie qui a paru, sur cette habile musicienne, dans l'*Indicateur de Bruxelles*, et dont l'auteur est Raoux. Les généalogies se bornent à ce simple renseignement : Clémentine-Joséphine-Françoise-Thérèse de Looz Corswarem, fille de Guillaume-Joseph-Alexandre de Looz Corswarem, prince de Rheina Wolbecq, comte de Niel, et de Marie-Emmanuelle-Josèphe, baronne d'Aix, épousa, en 1789 (Fétis met 1788), Florent-Stanislas-Amour, comte de Lannoy de Clervaux, mort le 23 septembre 1836, et qui était officier au régiment royal (allemand) de cavalerie, au service de France, et membre de l'Ordre équestre de la province de Liége.

« Elle suivit, dit Fétis, son époux dans l'émigration, lorsque les Pays-Bas furent envahis par les armées françaises. Les biens furent saisis, et, comme beaucoup d'autres personnages de haut rang, exilés de leur patrie à cette époque, elle dut chercher des moyens d'existence dans l'emploi de ses talents. »

L'époque funeste dont il s'agit fut évidemment la conséquence de la perte de la bataille de Fleurus, en 1794, qui amena l'incorporation de nos provinces à la république française (1er octobre 1795). C'est donc à partir de cette dernière date, que l'infortunée comtesse fit servir son instruction musicale à sa subsistance, et, déjà en 1798, elle put lancer dans le monde artistique une œuvre d'une valeur

réellement remarquable. Le malheur décuple la force morale des êtres privilégiés. Les natures tout à fait exceptionnelles y ont puisé leur génie. Voici le titre d'un ouvrage, qui assure, sans contredit, à son auteur, une des places les plus distinguées dans la galerie de nos clavecinistes :

Trois sonates pour le clavecin ou piano-forté, avec accompagnement d'un violon et violoncelle, composées et dédiées à S. A. R. Monseigneur le Prince Ernest-Auguste d'Angleterre (1), *par Mme la comtesse de Lannoy Clervaux, née comtesse de Looz Corswarem.* — Chez J.-J. Hummel à Berlin, avec privilège du Roi; à Amsterdam, au *Grand magazin de musique*, et aux adresses ordinaires. — In-fo, partie de clavecin, 25 pages.

Joli frontispice gravé, à draperies tenues par quatre anges, qui soulèvent la partie du coin inférieur gauche, et laissent voir un clavecin, ayant sur le pupitre un cahier de musique ouvert. Au-dessus, un trophée de musique, surmonté d'une couronne.

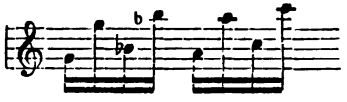
Plan de l'ouvrage :

I. Allegro molto, en *ré*, 3/4.
Poco adagio, en *sol*, C.
Rondo commodo, en *ré* 2/4.
II. Allegro, en *sol*, C.
Romance poco adagio, en *ré*, C.
Rondo allegretto, en *sol*, 2/4.
III. Allegro molto con brio, en *ut*, C.
Adagio con expressione, en *ut* mineur, 3/4.
Aria con variazione, en *ut* majeur, 2/4.

L'exemplaire que nous avons eu sous les yeux porte, à l'encre d'écriture, le nom de Crüger et l'année 1827. Il est relié avec des œuvres de Beethoven et d'autres maîtres illustres. Les coins inférieurs droits du papier offrent des maculations de doigts qui attestent l'emploi fréquent qui a

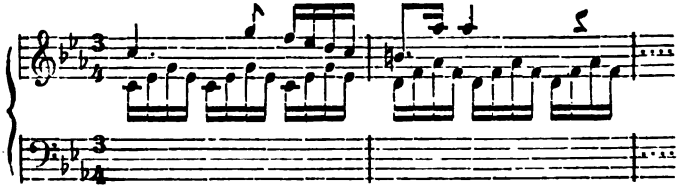
(1) Il s'agit ici du fils de George III, lequel fut duc de Cumberland et de Tréviothale.

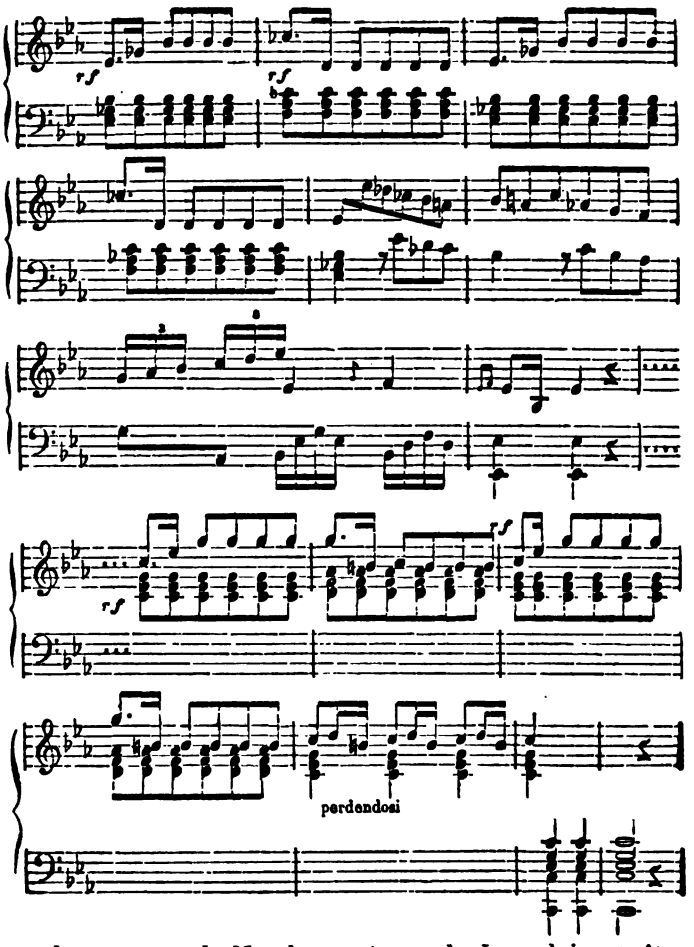
été fait de l'œuvre. En effet, l'auteur s'y montre initiée très-profondément aussi bien aux secrets de l'harmonie qu'aux ressources de l'instrumentation. Elle y déploie une ordonnance supérieure, une verve pleine d'énergie et de spontanéité, un coloris expressif très-nuancé et très-varié, enfin des qualités tout à fait magistrales. On sent qu'elle a vécu dans un milieu musical sérieux et distingué, et qu'elle a étudié à fond les modèles du clavecin et du piano. Les allégros, tous largement et vaillamment développés, offrent des passages d'un caractère fort brillant, et qui ne dépassent guère toutefois les limites usuelles d'une exécution qu'on appellerait aujourd'hui moyenne. Les conditions d'un bon doigté y sont toujours observées. L'artiste fait un usage fréquent des octaves arpégées :



qui impriment à la composition la vie, le mouvement, la force.

Comme façon de développer et de conduire une idée, nous reproduisons ci-après les deux premières mesures de l'*Adagio expressivo* du n° III, lequel est en *ut* mineur. Ces mesures revêtent, vers le milieu du morceau, la forme modulée, en *mi* bémol mineur, d'une vraie élégie, et parvenues, par une série d'accents plaintifs, à leur période complétive, dans le ton initial, elles clôturent, à l'aide d'un dessin quasi analogue venant encore renforcer le sentiment dominant, la composition entière.





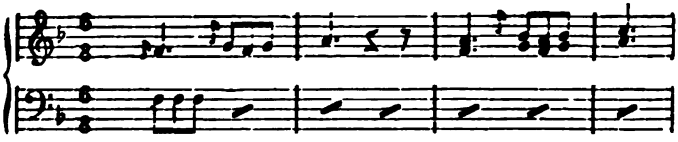
Les œuvres de Mme la comtesse de Looz doivent être rares. Nous n'en avons pu nous procurer qu'un seul exemplaire, qui suffit, croyons-nous, à sa glorification comme claveciniste.

M. Weckerlin reproduit, dans ses *Musiciana*, une lettre adressée de Hambourg, le 2 février 1802, par le célèbre

Dussek, à l'éditeur Pleyel, à Paris, et où il lui demande, à titre d'obligeante amitié, de vouloir publier un concerto de « Madame de Lannoy, » ouvrage qu'il juge « fort brillant et pas difficile. » Nous doutons que cette composition ait vu le jour; du moins, elle ne se trouve mentionnée nulle part.

TRAZEGNIES (Fr. P.), compositeur pour le clavecin, au XVIIIe siècle.

Sous ce nom, nous voyons, dans un cahier manuscrit rencontré en Flandre, un *Presto*, dit « œuvre troisième », et dont les premières mesures sont:



Cela se déroule comme un écheveau de fil, en tournoyant toujours dans la même idée, sans modulations comme sans hardiesses de traits. Cela est mince, pauvre, faible. La basse se répète en triolets, ou effectue les batteries consacrées, si elle n'arpège pas!

Nous avons cru devoir signaler ce fragment de sonate, parce qu'il émane d'un artiste portant un grand nom, et qui appartient à toute une famille de musiciens, la plupart très-distingués. On a vu, au tome deuxième de ces recherches, *Six divertissements pour le clavecin*, publiés à Liége, vers la fin du XVIIIe siècle, sous le nom de F.-J. De Trazegnies. Y a-t-il, pour l'auteur de notre *presto*, une erreur de copiste, et doit-on lire, au lieu de Fr.-P., F.-J.? Les *divertissements* ne sont guère plus méritoires que le *presto*, de façon que la méprise s'explique assez bien de ce côté.

En 1727, apparaît, dans les comptes de la cathédrale d'Anvers, un Chrétien Trazignies, comme organiste; puis, en 1759, surgit un Frans Trazegnies, en la même qualité. S'agit-il ici de Gommaire-François De Trazegnies, qu'un

document authentique, publié par nous, fait naître à Grammont ? Le maître était, en 1742, suivant ce document, le principal organiste de la cathédrale (1). On a vu, plus haut (2), que cet artiste, après avoir rempli, à diverses reprises, les fonctions de son père, Chrétien De Trazegnies, en obtint, le 24 septembre 1757, l'investiture définitive. Pour l'assimiler à notre artiste actuel, il faudrait retourner les noms de baptême, et transformer le G de Gommaire en P. Évidemment il est nécessaire de laisser la lumière pénétrer dans le chaos de cette généalogie, et de s'abstenir, pour le moment, de toute attribution trop hasardée, qui n'aboutirait qu'à embrouiller davantage la question.

Les catalogues de Le Menu et de Boyer, à Paris, mentionnent, comme œuvre deuxième de F.-J. De Trazegnies, en la colonne des « sonates de clavecin avec ou sans accompagnement, » *six divertissements*, qui, comme l'œuvre VI de Vanden Bosch, doivent avoir vu le jour vers 1772. Après avoir pris inspection de l'ouvrage, dont le titre exact est : *Six divertissements pour le clavecin, composés par F.-J. de Trazegnies, organiste de l'église paroissiale de Sainte-Walburge d'Anvers. OEuvre second. Gravés par Gérardin* ; nous oserons affirmer que, s'il y a progrès, à partir de la publication de l'œuvre première, ni forme, ni fond, ne peuvent faire envisager l'auteur comme un artiste dont il y ait lieu de tirer grande vanité.

FROMONT (H.-J.), organiste et carillonneur à Bruges, à la fin du XVIIIe siècle. Fromont, qui jouissait d'une grande réputation comme virtuose en Flandre, a composé, dit-on, beaucoup de sonates pour le clavecin. Après bien des recherches, nous n'avons pu mettre la main que sur un *Livre de Carilioen, contenant plusieurs ariettes, duo et ouvertures, apartenant et à l'usages de H.-J. Fromont, organist et carilioneur de Bruges, l'an.....* (effacé).

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 107, 108 et 109.
(2) Page 297.

Ce cahier in-f°, M. S., contient soixante-treize morceaux pour carillon, la plupart tirés des opéras-comiques français de la deuxième moitié du XVIII° siècle, à laquelle appartient aussi le recueil.

En l'absence de toute œuvre pour clavecin portant le nom de Fromont, voici une série de spécimens d'arrangements où il est permis d'apprécier, par voie d'induction, l'instruction musicale du musicien. Cette instruction nous paraît assez bonne, à en juger par cette collection de morceaux écrits à 3 parties (parfois à 4), où rarement les règles de l'harmonie sont violées, mais où le fin goût manque. L'auteur y joint des variations de son crû, et les termine brillamment par des traits de virtuosité qui annoncent un carillonneur *di primo cartello*.

Les variations qu'il a appliquées au thème psalmodique du *Tantum ergo*, sont au-dessous du médiocre. Le vrai plain-chant, répétons-le, était délaissé, dans les églises, pour les ariettes italiennes.

Fromont succéda, dans l'emploi de carillonneur de la ville de Bruges, au célèbre Adrien Leemans ou Lymans, et eut, à son tour, pour successeur, Dominique Berger, virtuose habile et compositeur éminent, qui a fait l'objet d'une notice particulière dans notre travail : *Maîtres de chant et organistes de Saint-Donatien et de Saint-Sauveur à Bruges*, etc. (1).

LEBLAN (P.-J.), carillonneur de la ville de Gand. Cet artiste n'est connu que par un ouvrage pour le clavecin, qui fut mis aux enchères en 1816, à la vente de Vanden Poele, à Gand, en compagnie du traité de musique de Vander Elst, auquel il était joint par une reliure commune. Cet ouvrage est le suivant : *Livre de clavecin, par P.-J. Le Blan, carillonneur de la ville de Gand*, in-4° (2). Les bibliographes de jadis, peu scrupuleux dans leurs descrip-

(1) Publié en collaboration de M. Vande Casteele.
(2) VANDER HAEGHEN, *Bibliographie gantoise*, t. II, n° 1342.

tions, omettaient facilement le lieu et la date d'impression des ouvrages qu'ils mentionnaient. Ces deux renseignements indispensables manquent à l'information fournie par le catalogue Vanden Poele.

Il nous est permis, heureusement, de suppléer, par une autre indication, à cette regrettable lacune. La liste des souscripteurs au petit livre de danses de d'Aubat de Saint-Flour, lequel date du milieu du XVIIIe siècle, comme il a été dit, renferme un « Le Blan, carillonneur et maître horloger à Gand. » Voilà notre auteur, sans nul doute, à moins que le carillonneur-horloger n'ait eu un père remplissant, avant lui, les mêmes fonctions officielles ; car, en définitive, il s'agit encore de savoir si le *Livre de clavecin* n'appartient point, comme celui de Vander Elst, au XVIIe siècle.

Ajoutons, pour ne rien omettre de ce qui peut élucider la question, qu'un « Le Blan, carillonneur de la collégiale de St-Vincent à Soignies, » figure également au nombre des souscripteurs d'un ouvrage paru quasi à la même date, à savoir les *Fondements à la basse continue* de Mathias Vanden Gheyn.

LEBUT(INI), compositeur, attaché vers le milieu du XVIIIe siècle à la cour de La Haye. Grâce au soin que ce musicien a pris de faire graver en petites capitales la désinence de son nom, INI, on sait qu'il n'appartient point à la Péninsule ; mais, avec cela, la question de sa nationalité hollandaise n'est guère résolue, attendu que la forme de son nom *Lebut*, sonne plus ou moins une origine française. Quoi qu'il en soit, il se dit « compositeur ducal, » au titre d'un recueil de sonatines ainsi intitulé :

VI *Sonaatjes ter vergenoeginge van 's menschelyke hart en ooren, voor 't clavecimbaal en violin, door den hartoglyken compositeur* LEBUTINI *gecomponeert. Libro I.* — T' Amsterdam, by Arnoldo Olofsen, in de Gravestraat, over de Voorburgwal. Pieter Mol sculp. De 15 pages in-4° obl., pour le

lib. I, du clavecin, et de 12 pages, pour le lib. II du même instrument.

Ces sonatines, n'hésitons pas à le dire, n'offrent rien de bien saillant. Chaque partie qui les compose, forme à peine quelques mesures. Leur plan ne se différencie guère : c'est un allégro, un andante largo, amoroso ou siciliano, et un menuet, le tout à trois parties. Harmonie faible, imagination insignifiante, quelque chose d'effacé, sinon de nul. Ces sonatines ne sont pas même recommandables pour les commençants, car il est bon de leur offrir autre chose que des compositions sans invention comme sans agrément de style et de mélodie.

DE BRUYNE (Jacques) est né, en 1767, à Saint-Gilles, au pays de Waes. Nommé, à l'âge de douze ans, organiste à Kemseke, il alla remplir, en 1784, les mêmes fonctions à Vracene, puis à Saint-Paul, audit Waes. Le reste de sa carrière nous échappe complétement.

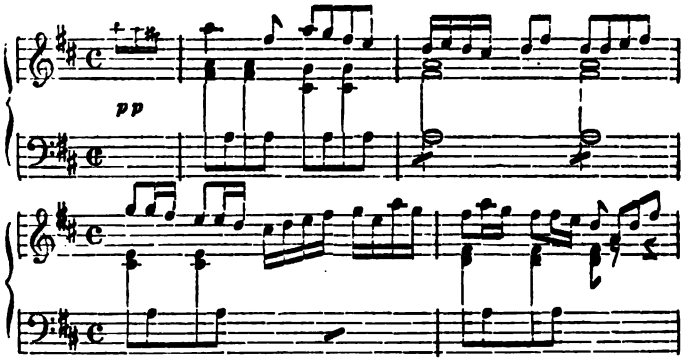
Organisé de la façon la plus heureuse pour devenir un sérieux artiste, il ne lui a manqué qu'un milieu favorable où ses belles qualités eussent pu se développer complétement. Telles qu'elles se sont fait jour, elles méritent encore l'attention des connaisseurs.

Les *Deux concerts pour le clavecin* (1) de Jacques De Bruyne, écrits dans le style de ceux de Van den Bosch, c'est-à-dire avec une animation vigoureuse et brillante, offrent des thèmes agréables, diversifiés par des épisodes habilement interjetés, et annoncent, grâce à la cohésion de toutes les parties, un plan aussi longuement mûri que vaillamment exécuté. Les idées qui y dominent, sont malheureusement de celles qui ont fait cent fois le cheval de bataille obligé de tout morceau de virtuosité du temps. A quoi bon les répéter ainsi? Chaque clerc de village instruit tenait à passer pour un compositeur hors ligne, aux

(1) Et peut-être pour le violon, car certaines parties de clavecin annoncent le concours d'un instrument semblable.

yeux de ses amis. De là cette envie de produire, avec des moyens fatalement bornés et un goût pour l'étude, qui, vu les conditions sociales de l'amateur, ne pouvait que se déployer incomplétement.

Des deux *Concerts* de Jacques De Bruyne, l'un en *mi* bémol, l'autre en *ré*, nous préférons celui-ci, comme étant de meilleure venue, pour la forme et pour la pensée. Le premier est échafaudé plus laborieusement, et n'en fait pas plus d'effet pour cela. Il présente quelques modulations enharmoniques, qui viennent, par malheur, au milieu d'une série d'imitations obstinées d'un médiocre agencement. Voici les quatre premières mesures du motif principal du deuxième *Concert ;* on verra qu'il a la physionomie d'une foule de thèmes de la fin du siècle dernier :



NEUMAN (George), artiste hollandais du siècle dernier. Les deux publications ci-jointes figurent ici pour la bibliographie seule :

Ouverture détachée de Daphnis et Chloé, accomodée pour le clavecin ou le piano-forté, avec l'accompagnement d'un violon ad libitum, par G. Neuman.— Chés J. J. Hummel, à Berlin, avec privilège du Roi. A Amsterdam, au Grand magazin de musique, et aux adresses ordinaires. In-f°.

Ouverture détachée de la Belle Arsène, accomodée pour le clavecin ou le piano-forté, avec l'accompagnement d'un violon

ad libitum, par G. Neuman. — Chez J. J. Hummel, etc. comme ci-dessus. In-f°.

A l'aide de son ouvrage sur les psaumes, il est facile de déterminer la période de l'activité artistique du maître, notamment en matière de musique d'église. Les éditeurs de ce livre disent, entre autres, que George Neuman « a pratiqué et étudié, *waargenomen*, pendant plusieurs années, la musique sacrée, avant feu C. F. Hurlebusch, en son vivant organiste de l'ancienne église d'Amsterdam. » Or, le célèbre Hurlebusch mourut, d'après la *Proeve eener naamlyst*, etc., vers 1766. Voici, pour la première fois, le titre exact du livre en question :

De musicale zangwyzen van het boek der Psalmen, nevens de gezangen by de hervormde kerk van Nederland in gebruik, volgens de nieuwe dichtmaat en naar de tegenwoordige zingwyze ingericht, om te dienen zo wel voor de stem, als tot gebruik voor musicale instrumenten; alles t'samen gesteld en verrykt met een nieuw gecomponeerde bas, om te zingen en te speelen, door George Neuman. — Te Amsterdam, by J. J. Hummel. In-4°, sans date. Magnifique édition entièrement gravée sur cuivre.

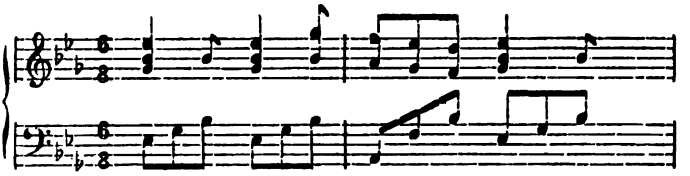
MECHTLER (F.), fils. Sous ce nom, a paru, vers la fin du XVIIIe siècle, une ouverture d'opéra portant au frontispice :

Ouverture des Époux mécontents, arrangée pour le clavecin ou forté-piano, avec accompagnement d'un violon, par F. Mechtler fils. Prix 2 liv. 8 s. — A Bruxelles, chez MM. Van Ypen et Mechtler, A. P. D. R. In-f° de 7 pages pour le clavecin.

Bonne réduction. F. Mechtler était apparemment élève de Vitzthumb, qui a fait imprimer, chez son père, pendant plusieurs années, des arrangements d'opéras dont il est question ailleurs. Un P. Mechtler était chantre à la chapelle royale de Bruxelles, en 1764.

DELE PLANQUE. Un cahier manuscrit de préludes et de sonatines de Thiebaut, datant de la fin du siècle der

nier, renferme un andante de ce musicien, ainsi qualifié : « Au Brusele organieste. » Le morceau est en *mi* bémol 6/8; il affecte franchement l'allure d'un allégretto, en forme de motif de chasse, qui passe de la dominante à la tonalité relative d'*ut* mineur. En voici le début :



WILLOCQ. Ce nom nous embarrasse beaucoup. Est-il belge ou français ? Aucun indice ne nous éclaire sur ce point.

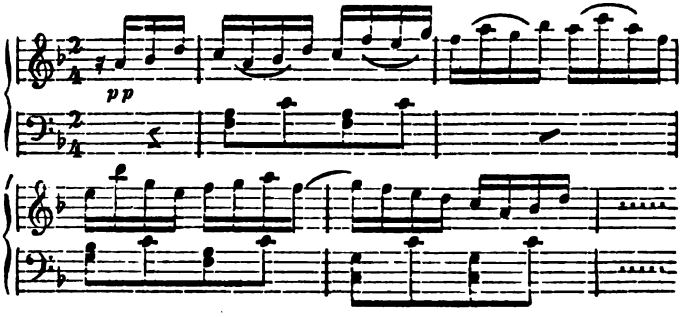
Un cahier manuscrit, trouvé en Flandre, contient : *Trois sonates pour le forte-piano, dédiées à Mesdemoiselles Ida et Sara Du Clurel, par Willocq. OEuvre III*e ; 1er *livre de sonates*. Ce titre paraît emprunté à un ouvrage imprimé.

Première sonate, poco allegro, en *ré* C.— Rondo allégro, en *ré* 2/4.

La 2e, allegro molto, en *sol* 2. — Andante, en *sol* 2/4. — Rondo allegro moderato, en *sol*, 6/8.

La 3e, allegro con brio, en *fa* C barré. — Rondo allegro, en *fa* 2/4.

Dans le premier morceau de la 3me sonate, arrive une cadence pour reprendre le motif principal; au second morceau, surgit une cadence moins développée, pour relier le thème, qui est sautillant et vif. Cet enchaînement est dans le genre de ceux qui servent à nos ouvertures actuelles :



Cela nous paraît d'ailleurs parfaitement français. A coup sûr, les compositions appartiennent à la fin du dernier siècle ou au commencement de celui-ci. On y voit de la clarté, de l'aisance, du naturel; sous ce rapport, elles ont beaucoup d'analogie avec les célèbres sonates de Haydn. L'imagination y fait défaut, sans compter beaucoup de choses faibles, inutilement répétées, et frisant même la rosalie.

HAUFF (Guillaume-Gottlieb), artiste allemand, qui a passé une grande partie de son existence à Nimègue. Nous ne le citons ici que pour compléter les indications fournies sur lui, dans la *Proef eener naamlyst*, etc. Le *Vlaemschen Indicateur*, de Gand, enregistre, en sa première partie de 1779, les deux ouvrages suivants de Guillaume-Gottlieb Hauff :

Concerto pour le clavecin ou le forte-piano, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, deux flûtes, deux cors ad libitum; 1779. — *Quartetto pour deux violons, alto et violoncelle obligés* ; 1779. Ces deux compositions sont dédiées au rhingrave comte de Salus, colonel-commandant, etc. Le lieu d'impression n'est point indiqué. Serait-ce Gand (1)?

Tel est, pour le moment, le contingent de notes que nous avons cru devoir consacrer aux compositeurs pour le clavecin aux Pays-Bas. Une deuxième série renforcera ultérieurement ces informations et ces appréciations, toujours sujettes à des modifications complémentaires, au fur et à mesure que nos recherches assidues ramèneront à la lumière tout ce que le temps, l'incurie et les bouleversements politiques avaient condamné à l'oubli, depuis des siècles. C'est à l'aide de ces renforts successifs, qu'une histoire de nos clavecinistes pourra s'élaborer sérieusement

(1) Les six sonates pour deux violons, œuvre IIe, de Redin, portent, dans le même *Vlaemschen Indicateur*, de Gand, la date de 1779.

un jour. Il s'agit de récupérer peu à peu ce qu'il est permis de recouvrer encore. Peut-être y aura-il une belle moisson à récolter !

Notre opinion sommaire sur les débris qui ont échappé au naufrage, sera des plus simples, des plus laconiques.

Chaque artiste a ce qu'on pourrait appeler une manière. Quand même l'intention lui en viendrait, il ne saurait absolument se modeler sur un auteur. Il y a toujours quelque chose qui le trahirait et le ferait distinguer de son modèle servilement copié. Chez certaines natures bien douées, cette manière s'accentue vivement, et elle devient tout à fait caractéristique et originale auprès les êtres à qui le génie a été départi. Nous croyons nous tenir dans le vrai, en disant, en thèse générale, que nos clavecinistes ont gardé discrètement ce juste milieu paisible, qui n'est ni l'imitation purement passive ni la création franchement originale.

Nous admirons la coquetterie de Fiocco, la clarté de Vanden Gheyn, la jovialité de De Brabandere, la fougue de Vanden Bosch, le coloris de Raick, le brio de Staes, la facilité de Thiebaut. Nous admirons ces qualités, mais en nous demandant si les artistes qui en sont pourvus ont produit une harmonie nouvelle, conçu une mélodie primesautière, établi une forme individuelle et spéciale. Ils constituent, à coup sûr, le noyau d'une école, que nous pourrions appeler flamande ; mais l'école, en définitive, n'existe pas.

Pour qu'il y ait école, il faut qu'il y ait création, et pour qu'il y ait création, il faut qu'il y ait originalité véritable, soit dans la pensée, soit dans la forme que revêt cette pensée, de façon à provoquer l'imitation, à établir le modèle. Où cela existe-t-il ? Nous voyons bien, il convient de le redire, des particularités distinctives dans tel ou tel de nos clavecinistes des siècles écoulés, absolument comme nous les remarquons dans maint de nos pianistes actuels. Mais la puissance de leur génie innovateur, de

leur esprit révolutionnaire, nous ne l'apercevons nulle part. Le groupe que nous avons essayé d'esquisser, nous apparaît, en somme, comme une sorte d'appendice de la phalange des clavecinistes de France, d'Italie et d'Allemagne. C'est triste à dire, mais à quoi bon cacher ce qui est l'expression exacte de la vérité? Nous avons été en cela, comme en plusieurs autres choses, les tributaires inévitables de l'étranger !

Ce n'est pas à la légère que nous prenons ces conclusions, toujours susceptibles de révision, s'entend. La plupart des clavecinistes dont il s'agit, sont devenus nos compagnons pour ainsi dire; nous avons pu, en vivant dans leur intimité, et en les comparant les uns aux autres, surprendre le secret de leur œuvre, en faire jaillir la signification réelle, les tendances vraies, bien que, au fond, ils aient tous obéi à une impulsion presque identique : une velléité, remplaçant la volonté énergique qui résulterait d'une hégémonie politique fière et forte et qui a manqué, pendant trois siècles consécutifs, à notre pays abâtardi. Point de pôle, point de guide. Un vacillement continuel entre les maîtres qui imposent fatalement leurs idées; nulle initiative, nulle foi; une sorte d'assujétissement artistique, parallèle à l'assujétissement politique. Une timide concentration locale de productions, faute de ressources exotiques. C'est presque par hasard que les catalogues français et anglais offrent, au dernier siècle, quelques noms appartenant aux Pays-Bas.

Changez ces conditions humiliantes, et nos Raick, nos Staes, nos Vanden Gheyn, nos Vanden Bosch, etc., deviennent des artistes de premier ordre. C'étaient, il faut le reconnaître, des virtuoses nourris des bons modèles, attentifs à leurs beautés, observateurs scrupuleux des lois qui régissent les compositions musicales, possédant le goût voulu pour y donner un cachet de haute élégance, les connaissances requises pour y apporter la correction technique, sans laquelle il leur eût été impossible de recevoir

la consécration des gens compétents ; pourvus de l'inspiration nécessaire pour n'être pas astreints à une imitation essentiellement servile, et pour imprimer à leur œuvre la marque qui les fait reconnaître ; sachant enfin prendre, à de certains moments, un élan qui amène des beautés qu'un maître supérieur eût signées.

Ils peuvent être considérés, grâce à ces précieuses qualités, comme les chefs de file, comme les *dii majores* du clavecin flamand. Les autres se groupent autour d'eux, avec leurs faiblesses et leurs futilités, mais aussi avec leur nombre important qui vous force à compter avec eux et à leur donner une place quelconque dans l'histoire. Ils ne dépassent guère, pour la plupart, le niveau d'un simple amateur. Ils ont manqué de l'instruction nécessaire pour s'élever plus haut, ou, l'ayant reçue, ils n'ont su en profiter, faute de loisirs suffisants, et, ce qui est plus probable, de moyens réels. Chez le grand nombre, l'instinct supplée aux connaissances voulues, mais l'instinct radicalement inapte à concevoir une idée, à la draper dans la forme exigée, à la compléter par des développements divers. Ils montrent ce qu'ils ont voulu faire, et laissent entrevoir ce qu'ils auraient pu faire encore. Simples ébauches, au moyen desquelles un clerc d'église a pu se faire une petite réputation locale, mais qui l'ont laissé à une distance incalculable du vrai giron de l'art.

Leurs pilotes, à vrai dire, n'ont point non plus une valeur technique bien éminente. Ils échappent aux critiques rigoureuses des puristes, voilà tout. Pour le reste, il y a, le plus souvent, de la routine, de l'acquit, et le tout se déroule naturellement, facilement, régulièrement, sans la moindre visée à la science, sans le moindre effort énergique pour se dégager des liens étroits où la banalité les enserre.

La partie mécanique, le doigté, est ce qui semble les avoir préoccupés surtout. Ne pouvant ressaisir la suprématie que les musiciens des Pays-Bas avaient conquise aux

XIVe, XVe et XVIe siècles, alors qu'ils dictaient leurs lois harmoniques à toutes les contrées civilisées, ils ont du moins tenu, tout en luttant avec avantage du côté de la science, à se distinguer brillamment dans une partie quelconque de l'art, et ils se sont rejetés enfin sur l'arrangement méthodique de la virtuosité, sur l'habileté matérielle de l'exécution. Ils s'y sont produits en maîtres consommés, témoin la phalange glorieuse de nos organistes, de nos carillonneurs et de nos clavecinistes.

Nous pouvons, pour notre part, témoigner *de visu* et *de auditu* ce que fut l'interprétation des maîtres du clavecin au siècle dernier. Notre professeur de piano, qui, né en 1763 et instruit à la meilleure école qui fût, était un triple virtuose du plus grand talent, sur l'orgue, sur le carillon et sur le clavecin ou le piano, possédait un doigté tellement séduisant, tellement fascinateur que, quand il étalait ses mains sur le clavier, on eût dit une femme gracieuse se livrant avec un entraînement indicible à cette gymnastique, si à la mode dans les salons. Rien de forcé ni d'abrupt; les doigts s'allongeaient élégamment, sans raideur importune comme sans inflexions désagréables. Quelque chose de simple, de naturel, de distingué, joint à une souplesse, à une dextérité et à une régularité vraiment stupéfiantes. C'était, en un mot, la perfection.

La plupart de ces artistes, qui ne vivaient, pour ainsi dire, que par le côté éphémère de l'art du clavecin, en ont essuyé le caprice et la fragilité. Après avoir été l'objet d'un oubli complet, voudrait-on, en les ressuscitant, leur ériger des statues? Selon moi, les deux exagérations sont également injustes. Ces artistes ne méritaient ni cet abandon extrême de jadis, ni cet enthousiasme excessif d'aujourd'hui. Il s'agit de peser leur talent à leur juste valeur. C'est ce que nous avons fait, et comptons faire encore, avec une entière liberté.

Notre tâche d'ailleurs n'est pas des plus faciles. On ne saurait croire ce qu'il a fallu de peines et d'expédients

pour en arriver à établir quelques étapes précises au milieu du chaos. Sacrifices de temps et d'argent ne sont rien, en comparaison de tout ce qu'il a fallu d'adresse et de courage pour parvenir à se glisser chez les détenteurs des vieilles sonates flamandes, la plupart des humbles clercs de villages, à leur faire comprendre le but de notre mission, et à les amener à délivrer le peu qui a survécu au dispersement ou à la destruction. Les compositions pour le clavecin ont été soumises à tous les genres d'annihilation. On s'en servait de papier d'emballage, on en fabriquait des sacs d'épiceries, on en faisait des mesures de cordonnier, du papier pour pâtisserie, que savons-nous ? D'autres, et c'est le grand nombre, se sont consumées lentement sur les greniers humides des organistes campagnards. La virtuosité brillante et chevaleresque du commencement de ce siècle a donné le dernier coup de mort à ces vénérables débris de nos maîtres du clavecin.

Puissent les découvertes ultérieures renforcer considérablement ce premier jalon de l'histoire que nous nous proposons d'écrire, et qui aura, comme celle de nos glorieux voisins, ses exécutants, ses compositeurs et ses luthiers !

FIN DU QUATRIÈME VOLUME.

TABLE

DES

NOMS DE LIEUX, DE PERSONNES ET D'INSTRUMENTS.

A.

AARON, théoricien, 20.

ACKET (Nicolas), ménestrel, 97.

ADALBERTUS A S. JOANNA, aliàs DE COSTER, organiste, 305.

AELSTERS (G. J.), carillonneur, 377.

AFRANIO, luthiste, 72, 73.

AGRICOLA, théoricien, 120.

ALAERT (Josse), ménestrel, 203.

Alost. *Ménestrels*; *Confrérie de Saint-Job*, 79.— Ménestrels divers, 201, 202, 204. — *Eglise de Saint-Martin*; bassoniste : GODERICK (Henri), 74. — Fabricant de trompes : HENDRIX (Guillaume), 264. — *Hôtel de ville*; ménestrels, 262 à 266. — Séjour de COOLMAN (Jean), ménestrel, 113.

ALOTH (Alon.), chantre, 29, 30.

ALTO-VIOLON, 351, 414.

AMATI, luthier, 229.

AMATORE, chantre, 30.

AMEILLEUR (Jean), ménestrel, 142.

AMELRECX (Rombaut), ménestrel, 199.

Amersfoort. *Eglise de Saint-Georges*; organiste : SPRUYT (Henri), 286.

Amsterdam. *Ancienne église*; organiste : HURTEBUSCH (C. F.), 412. — Éditeurs de musique : HUMMEL (J. J.), 412. — MARKORDT, 331, 396. — OLOFSEN (Arnould), 409. — VAN DYK (D. L.), 350, 390.— Graveur musical: DE MOL (Pierre), 409.—Impressions musicales, 353, 356, 409, 411, 412.—Luthier : BAUMEESTER (Jean), 229. — Maître de musique : VAN DYCK, 365. — Ménestrels, 160. — Musicien : PETTRE (Nicolas), 244. — Séjour de ROESER (Valentin), compositeur, 396.

ANCIAUME, luthier, 245.

Anderlecht. *Eglise de St-Pierre*; prébendaires: BRUSTAUT (Corneille), 49; GAERITE (Jean), 49.

ANDRÉ (l'abbé Charles-Louis-Joseph), compositeur et organiste, 397 à 402. — Ses œuvres, 398 à 402.

ANDREZ (Benoît), graveur de musique, 320, 332.

ANSELMO, chantre, 29, 30.

ANSKEN. *Voy.* HANSKEN.

ANTHONYS, ménestrel, 202.

ANTOINE, compositeur, 71.

ANTONIO, chantre, 31.

ANNA, dite *Inglese* (Mme), musicienne, 31.

Anvers. *Académie de musique*, 217. — Berceau de VANDEN WYNGAERDE (Antoine), dit *de Vined*, 8. — *Cathédrale*; bassoniste : ELVIGIUS, 73. — Carillonneur : GRUYTTERS, 365. — Maîtres de musique : BAUWSTETTER (J.), 365. — FIOCCO (Joseph-Hector), 294. — Maîtrise, 297, 298, 322, 323. — Ménestrel : SUSATO (Tilman), 218, 219. — Organistes : BULL (John), 278; FABER, 298; LIBERTI (Henri), 278, 279; RAICK (Dieudonné), 295, 296, 3[illegible]3; TRAZEGNIES (Chrétien DE), 296, 297, 406, 407; TRAZEGNIES (DE), fils, 297; TRAZEGNIES (Frans DE), 406. — TRAZEGNIES (Gommaire-François DE), 406, 407; VANDEN BOSCH (Pierre), 360, 361, 362, 363. — Orgues jouées par MOZART, 310. — Violoniste : REDEIN (G. F.), 366. — Virtuoses, 314. — *Chapelle de la Congrégation*; organiste : LAIRIE (Mlle), 365. — *Eglise de Saint-Georges*; organiste: GRUYTTERS, 365. — *Eglise de Saint-Jacques* : *Chapelle de la Corporation de Saint-Job et de Sainte-Marie Madeleine*, 206, 209, 215. — *Eglise de Saint-Michel*; organiste : DE RIDDER (P.), 366. — *Eglise de Sainte-Walburge*; contrebassistes : COLFFS (François) et BILLOEN (Jean), 217. — — Maître de chant : PROCUREUR (Nicolas), 217. — Organiste : TRAZEGNIES (F. J. DE), 407. — *Eglise des Récollets*; organiste : ARNOU (le P.), 365. — Famille DE MAECH, 64. — *Ghilde de Saint-Job et de Sainte-Marie Madeleine* (ménestrels), 97; ses règlements, 206 à 217. — *Hanse teutonique*; Association de ménestrels, 99; ses concerts, 220 à 226; ses instruments, 220 à 227, 271. — *Hôtel de ville*; ménestrels, 217, 218, 219. — Impressions musicales, 278, 279, 284. — Lutherie et luthiers, 145, 227, 228, 229, 252; *Corporation de Saint-Luc* (luthiers), 244. — Ménestrels divers, 199, 202, 2[illegible]3, 2[illegible]4, 238, 248 (montois); Figure de ménestrel, 271. — Organiste : KEIRSEMAEKERS (A.), 365. — Typographes musicaux : BELLERUS, 65; PHALÈSE (Pierre), 287; SUSATO (Tylman), 285. — Visites de BURNEY, musicographe, 361, 362, 363, 364, 365, 372; de MOZART, 374.

APPORTATIF. Voy. ORGUE PORTATIF.

ARCHADELT, compositeur, 71.

ARGENTEAU (Mlle Marie-Anne comtesse D'), dilettante, 348.

ARISTOTE, théoricien, 21.

Arnhem. *Collegium musicorum*, 280; membre : SCHOLL (Dirk), père organiste, 280. — *Eglise*; organiste et carillonneur : SCHOLL (Dirk), fils, 283. — Organiste : SCHOLL (Dirk), père, 280.

ARNOU (le P.), organiste, 365.

ARRAS (Colinet D'), tambourin, 116.

ARRAS (Jehan D'), harpiste, 117.

Arras. *Ghilde des ménestrels*, 94.

ASCOLANO (Antonello), musicien, 31.

Ath. Carillonneur : DENÈVE, 365.

AUBAT DE SAINT-FLOUR (D'), musicien-chorégraphe, 409.

Audenarde. *Carillon*; expertiseur : THIEBAUT (Jean), 377. — Facteur : VANDENGHEYN (André), 377. — *Château du comte De la Laing. Chapelle*; chantres, 149. — *Eglise de Sainte-Walburge*; concert de ménestrels, 143. — Fonctionnement de la saquebute, du violon, du basson, 152; du serpent, 153. — Maître de chant : CANTONI (François), 381. — Serpentiste : LE BLON (François), 153. — *Hôpital Notre-Dame*; exécution d'une cantate de VERHEYEN (Pierre), compositeur, 397. — *Hôtel de ville*; ménestrels, 124, 138 à 153, 159, 234; AMEILLEUR (Jean); BRADT (Jean), 152; CAEN (François), 142; DE BEY (Josin), 42; CURTENBOSCH (Amand), 144; DE BRECHT (Jean), 142; DE HAENE (Adrien), 142; DEVENYNS (Josse), 149; GAREMIN (Josse), 142; HULPEAU (Liévin), 150, 151; MAES (Paul), 151; PLUCKE (Jean), 140; VANDEN HAUTE (Laurent), 142: VAN WEERBEKE (Gérard), 147; costume, 140; école, 138, 139; instruments, 108, 140 à 153, 228, 271; règlement, 150, 151. — Ménestrel instructeur : DE BEY (GOESIN), 114, 141, 142. — Joueur de manicordion : WERBECQUE (Pierre), 148. — Luthistes, 256, 257. — Patrie de VAN WEERBEKE (Gaspard), maître de chapelle, 147. — Sa famille, 147, 148. — *Société d'Harmonie* dite *Vrye Patriotten*, 153. — Instrument populaire : *Rommelpot*, 153. — Ménestrels anversois, 219. — Ménestrels de passage : COOLMAN (Jean), 113; GAMBE (André), 115.

B.

Bach (Sébastien), compositeur, 309, 315.

Bach (Emmanuel), claveciniste, 311.

Bag-pipe, 82, 201.

Ballenberghe (M.), organiste, 305.

Banister (John), maître de musique, 208.

Barbireau, compositeur, 60.

Baroni (P.), compositeur, 71.

Basse-violon, 83, 365, 414.

Basse de Flandre, 93.

Basset. *Voy.* Cor de Basset.

Bassompierre (J. F.), éditeur musical, 332.

Basson ou fagotto, 70 à 83, 87, 88, 152, 185, 190, 191, 196, 222, 225, 238, 250, 253, 257.

Basuyn. *Voy.* Buccine.

Bauduwyn (Charles), ménestrel, 203.

Baumeester (Jean), luthier, 229.

Bauwstetter (J.), maître de musique, 365.

Beauvais. *Ecole de ménestrels*, 272.

Behagel (Jean-Antoine), claveciniste, 305.

Belle (Jean de), théoricien, 21.

Bellerus, typographe musical, 65.

Bergez, facteur d'orgues, 305.

Berlaere, ménestrel, 205.

Bertram (Antonio), tambourin, 31.

Bert (Jean), violoniste, 203.

Bert (Pierre), violoniste, 203.

Betten (Jean), ménestrel, 203.

Béthune. Organiste : Philips (Pierre), 48. — Prébendaire : Créquillon (Thomas), 48.

Beuckelare (Pierre), ménestrel, 266.

Beyaert (Pierre), ménestrel, 204.

Billoen (Jean), contrebassiste, 217.

Binche. *Château du comte de Lannoy;* concert de ménestrels, 265.

Binchois (Gilles), chantre et compositeur, 47, 117.

Blavier, maître de chant, 322, 323.

Bobie, 93.

Boccaert (Jacques), ménestrel, 203.

Bockpfeife, 82.

Bogaerde (Étienne de le), ménestrel, 114, 115.

Bogaerts (André), ménestrel, 204.

Bogaerts (Pierre), fabricant de trompettes, 228.

Boglu (Pierre), compositeur 64.

Boiste (Jean), tambourin, 116.

Bonghe, 83, 85, 186, 102, 252.

Bois-le-Duc. Ménestrels, 210; leur saquebute, 272.

Blockfluyt, 226, 271.

Bombarde, Pommer, 83, 87, 125, 126, 228.

Bombardino, 88.

Bonadies, dit *Goedendach*, théoricien, 61.

Bonte (Jean), ménestrel, 204.

Bonte (Pierre), ménestrel, 204.

Borlon ou Porlon (Armand), luthier, 229.

Boucherie (J. J.), éditeur musical, 332.

Bouclers (Conrad), luthiste, 116.

Bouclers (Henri), luthiste, 116.

Bouclers (Léonard), luthiste, 116.

Bouin, théoricien, 92.

Boulaere. *Château* : ménestrels, 254, 256.

Bourse (Renaud de la), cornettiste, 194.

Boutmy (A.), pianiste, 334, 342.

Boutmy (Antoine-Laurent ou Laurent-Antoine), organiste et claveciniste, 338, 342, 343, 344.

Boutmy (G.), fils, claveciniste et compositeur, 332. — Son ouvrage, 332.

Boutmy (Guillaume), claveciniste et facteur d'orgues, 332, 333.

Boutmy (Jacques), 292, 331. — Ses ouvrages, 331.

Boutmy (Josse), organiste et claveciniste, 324 à 345. — Ses œuvres, 331.

Boutmy (Laurent), fils, organiste, 323.

Boutmy (Laurent-François), organiste et claveciniste, 326 à 329, 333, 334. — Ses œuvres, 334

Bouvines. Guitare de ménestrel, 272.

BOYER, éditeur musical, 367, 387, 388, 407.

BRADT, dit *Wandart* ou *Mindert* (Jean), bassoniste, 152.

Breda. Ménestrel : DE PYPER (Georges), 204. — Ménestrels, 210.

BRIFFAULT (le docteur), claveciniste, 305.

BRODERIP, éditeur de musique, 354.

BROSSARD, lexicographe musical, 73.

BROUART (Bertrand), joueur de musette, 187.

BRUAULT (Simon), trompette, 116.

BRUCKART (Mlle Barbe-Jo.), claveciniste, 305.

Bruges. Berceau de DESTRER (André), guitariste, 95. — Carillonneurs : BERGER (Dominique), 408 ; FROMONT (H. J.), 407, 408 ; LEEMANS ou LYMANS (Jérôme), 306, 408. — *Cathédrale de Saint-Sauveur* ; chantre : DE BRAUWER (Casin), compositeur, 99. — BUSNOIS (Antoine), compositeur, 20. — Maîtres de chant : CONIAUX, 305. — DE BRABANDERE (Charles), 303, 304. — KEUKELARE (Jacques), 304, 306. — PEVERNAGE (André), 10. — VAN POECKE, 306. — Organistes : DE BRABANDERE (Guillaume), 303. — DE BRABANDERE (Pierre), 303, 304. — LEEMANS, 320, 321 ; MAGERMAN, 304, 306. — Musicien : VANDEN BUELCKE (N.), 305 ; musiciens, 314. — Clavecinistes, 307. — *Cour des ducs de Bourgogne* ; Ménestrels : 112, 115, 116, 121, 138, 139, 263. — CAILLET (Guillaume) ; ALEXANDRIE (Paulin D') ; ARBONNE (Christophe D') ; ARRAS (Jehan D') ; BOGAERDE (Étienne DE LE) ; CLAISSONNE (Pierre) ; COELMAN ; COUPPETRIPPES (Hennekin) ; COURT (Jehan DE LA) ; DE BEY (Roger) ; DE VEDELAERE (JEAN) ; DOMPFRIST (Nicodème et Henri) ; ESTRABOURG (Thibaut) ; GAMBE ou JAMBE (Antoine et André) ; HONNESIG (Jean) ; HUCORGNE (Guillaume) ; HOUZ (Henri DE) ; JANSSONE (Jean et Jacques) ; KARESME (Jean) ; LE PIPRE (Josse) ; LE RECHTER (Jacques) ; LE STRIVERE (Guillaume) ; MULIER (Louis) ; PANDOIE (Paulin DE LE) ; VACHE (Laurent) ; VAN ARTINGHE (Jean) ; WILLEMAERT (Jehan), 112 à 115, 117, 118, 139. — *Couvent des Grands Carmes* ; organiste : ADALBERTUS A S. JOANNA, *alias* DE COSTER, 305. — *Couvent d'Ingelandale* ; organiste : DE BRABANDERE (Mlle Agnès), 303, 305. — *Eglise de Notre-Dame* ; instrument, 107 et 108. — *Eglise de Saint-Donatien* ; chanoine-chantre : OBRECHT (Jacques), compositeur, 47 ; concert de ménestrels, 99. — *Eglise de Sainte-Anne* ; maître de musique : PICQUEUR, 306 ; organiste : MORET, 306. — *Eglise de Saint-Gilles* ; organistes : BALLENBERGH (M.), 305 ; CONSTAN, 305. — *Eglise des Jésuites* ; maître de musique ; PICQUEUR, 306. — Facteur d'orgues ; BERGEZ, 305. — Graveur musical, DE BRABANDERE (Pierre), organiste, 304. — *Hôpital de Notre-Dame* ; Figure de viole, 119. — *Hôtel de Gruuthuyse* ; ménestrels, 259. — Luthier : MICHIELS (Égide), 109. — Ménestrels. *Ecole* ; professeurs : WILLEMAERT (Adrien), GAILLON (Antoine), 100. — Ménestrels, 102, 210, 260 ; *ghilde*, 94, 95, 96 ; membres : HUSSIES (Jean), 96 ; ACKET (Nicolas) ; GUILLAUME (Philippe) ; HOUBIEN (Jean) ; LE HOYER (Georges) ; LORYC (Martin) ; PARENT (Christophe) ; TORRET (Jean) ; TACK (Joachim) ; DUPLOYE (Jean) ; DESMET (Michel) ; DE MEESTERE (Jean) ; DESTUUTERE (Guibert), 97. — Membres divers : 120, 121. — *Chapelle*, 96, 97, 98. — Instruments, 100, 101, 102 (la *bonghe*), 103 à 107 ; 108. — Ordonnance, 96, 97, 98. — *Palais des comtes de Flandre* ; ménestrels et instruments, 187. — Pianiste : BOUTMY (A.), 334. — Trompettes, 261.

BRUNEAU (le président), claveciniste, 305.

BRUSCA, (Joan.), chantre, 29, 30.

BRUSTAUT (Corneille), chantre, 49.

Bruxelles. *Abbaye de Cauudenberg* ; orgue, 291. — *Académie de musique*, 340 ; virtuose : STAES (Ferdinand), 340, 341. — Berceau de COOLS (Claude-Joseph), organiste, 336 ; de NEVEU (H.), claveciniste, 391. — Carillonneurs : DE SANY (Théodore), 287 à 289. — *Chapelle royale* ; bassonistes : VAN RANST (Philippe), 70, 72, 73, 75. — Chantres : BINCHOIS (Gilles) ; BUSNOIS (Antoine), 20, 47 ; FLAMAND (Joseph), 342 ; LA RUE (Pierre DE), 47. — MECHTLER (P.), 412 ; RANST (Aurélien DE), 71. —

VAN RANST (Jean-Baptiste), 71. — Exécutions, 195. — Facteur de clavecins : NIEMAN ou NEUMAN, 343, 344, 345. — Luthiers : MICHIEL (Égide), 109 ; SNOECK (Martin), 197 ; VANDER LINDEN (Laurent), 196. — Maîtres de musique : FIOCCO (Jean-Joseph), 336 ; FIOCCO (Joseph-Hector), 294. — DE CROES, 335, 337. — GHERSEM (GÉRI DE), 48. — GODECHARLES, 320. — TORRI (Pierre), 72. — VAN RANST (Nicolas), 70. — Musiciens : LARTILLON, 323. — MORIS, 320. — ROTTENBOURG (Godefroid), 335. — Orchestre, 195. — Organistes : BOUTMY (Josse), 320, 324 à 334, 336, 342, 343 à 345. — PHILIPS (Pierre), 48 ; STAES (Ferdinand), 326, 327, 329, 334 à 355. — STAES (Guillaume), 334, 335, 338 à 345 ; VAN COOLS (Antoine), 336, 343 ; VAN COOLS (Claude-Joseph), 329, 331, 336, 337, 339, 340 ; VAN DER KERCKHOVEN (Melchior), 324, 335. — Violoniste : LOEILLET, 323, 336. — Concert de la *Grande musique turque* de Mons, 250. — Concerts d'instruments, 287. — Concert donné par MOZART, 310. — *Concert bourgeois*, 340 ; virtuose : STAES (Ferdinand), 340, 341. — Concert de la *Cour*, 293, 335 ; virtuose : BOUTMY (Jacques), 325. — *Cours royales et seigneuriales*. Concerts divers : 109, 123, 160, 185 à 189, 193 à 195. — Clavecinistes : FIOCCO (Joseph-Hector), 293, 294. — BOUTMY (G.), fils, 332, 333. — BOUTMY (Jacques), 325, 331. — Guitariste : GHISTERCELE (Guillaume DE), 186. — Joueur de *bonghe* : HENSELIN, 151, 186. — Ménestrels montois, 248 ; joueur de lyre, 248 ; joueurs de musette : BROUART (Bertrand), DE WILDRE (Mathieu), TERRO (Guillaume), 187. — Luthistes, 286. — Pipeur : HANSEN, 154. — Tambourins : HAELST (Jean de), 116 ; FABRI (Raymond) ; PICOT, 188. — Trompettes : BRUAULT (Simon) et DOMPFRIST (Henri), 116. — Violistes : SIMON, 186 ; DEN JODE (Jean), 186. — Instrumentistes divers : SAINT-LUC (Jacques DE) ; TONDY (Romule) ; VERMEULEN (Philippe), VANDER LINDEN (Jean-François), père et fils ; VANDER LINDEN (Lorenzino), 192, 193. — Instruments divers, 187. — Ménestrel : CRAYENBLIC, 186. — Maître de danse : LA GRÈVE (DE), 180 ; musique de danse, 193 ; id. de « basses danses, » 273, 285. — Ménestrels officiels divers : HANNEKIN, 189 ; WINAND, WILLEM, 187 ; MIDDACH, 186 ; VILZIO (Orpheo DE), 189. — *Hôtel de ville* ; Ménestrel : VANDER HAEGHEN (Jean), 187. — Instrumentistes et ménestrels divers, 187 à 193, 259, 263. — Éditeurs de musique : BOUCHERIE (J. J.), 332 ; COULEMANS, 391 ; GRAM, 391 ; MECHTLER, 351, 352, 355, 412 ; PRIS, 348, 350 ; VANDEN BERGHEN (E.), 332 ; VAN YPEN, 348, 350, 351, 352, 355, 392, 397, 412. — *Eglise de Jérico* ; orgue, 292. — *Eglise de Sainte-Catherine* ; orgue, 292. — *Eglise de Sainte-Élisabeth* ; orgue, 292. — *Eglise de Sainte-Gudule* ; maître de chant : TICHON (Jean), 288 ; VAN HELMONT (Charles-Joseph), 336. — Musicien : LARTILLON, 323 ; organiste : BOUTMY (Jacques), 324, 331. — DELPIER, 320. — Violoniste : LOEILLET, 323. — Virtuoses, 314. — *Eglise de Saint-Gobert* : GHERSEM (Géri de), 48. — *Eglise de St-Nicolas. Gilde de St-Job* (ménestrels), 160, 165, 166, 167, 169, 170, 175, 179 ; exécutions, 162 ; maîtres de musique : GODECHARLE, 320 ; HERREWEGHE (Quentin), 288. — *Eglise des Dominicains* ; organiste : MOERENHOUT (G.), 365. — *Eglise des Jésuites* ; organiste : BOUTMY (Josse), 328. — *Eglise de Notre-Dame de la Chapelle*. Maître de musique : DELRAYE (Mathias), 336. — Organiste : COOLS (Claude-Joseph), 336, 339. — *Eglise de Notre-Dame du Sablon* ; maître de musique : DEZICQUE (Jacques), 336 ; organiste : ROTTENBOURG, 320. — Enseignement de la musique, 154. — Facteur d'instruments : THOURAINE (Jean DE), 196. — Facteur d'orgues et d'épinettes : VAN WEYENBERGH (Josse), 290 à 291. — Famille VAN RANST, 70. — *Ghilde de Saint-Job* (ménestrels), 79, 158, 163 à 184. — *Ecole de ménestrels*, 154. — Leurs statuts, 97, 98, 160 à 184. — Graveurs de musique : GRAM, cadet, 391 ; HERREWYN (J.), 331 ; LE ROY, 391 ; ROUSSELET (J. C.), 298, 299. — *Harmonie des volontaires*, 185. — *Hôtel de ville*. Ménestrels : 159, 160 à 165, 167, 169, 174, 185 ; divers : 198, 201, 204. — Exécution musicale, 159, 160, 184. — Rois des ménestrels ; VANDER HAEGHEN (Jean), 159 ; VAN VALBEKE (Louis), 154 à 158. — Joueurs de harpe, 196 ; de naquaire, 195 ; de psaltérion, 185. — Luthiers : DELANNOY, fabricant de guitares, 197. — ROTTENBOURG, facteur de flûtes, violons, etc., 197. —

SIMON, fabricant de harpes, 196. — VAN VALBEKE (Louis), facteur de violes, 157. — Lutherie : basson et *scytheraine*, 196. — *Opéra*, 180, 181, 182; claveciniste : STAES, 346; directeur : VITZTHUMB, 316. — Organiste : PLANCQUE (DE LE), 413.

BUCCINE, BASUYN, BUISINE, 83, 106, 110, 111, 120, 123, 247.

BÛCHE, 86.

BUCQUELIN (Conrad), ménestrel, 116.

BUISINE. *Voy.* BUCCINE.

BULL (John), organiste et compositeur, 278.

BURNEY, musicographe, 41, 361 à 365, 191, 372.

BUSNE (DE). *Voy.* BUSNOIS.

BUSNOIS (Antoine), dit BUSNE (DE), chantre, contrepointiste et théoricien, 18, 19, 20, 36, 37, 38, 47.

BUXUS, 81.

BUYS (J.), organiste, 365.

C.

CAEN (François), ménestrel, 142.

CÆSARIS, aliàs *De Keysere*, musicien, 11.

CAILLET (Guillaume), ménestrel, 112.

CAINGNONCLE (Pollet DE), hautboïste, 247.

CAKAERD, cornemuseux, 132.

CALAMUS, 81.

CALEBOLLE (Gilles), ménestrel, 204.

Cambrai. *Cathédrale*; chanoine-chantre : HANARD (Martin), 25. — Ménestrels : Concert instrumental (flûtes, hautbois, rebecs, saquebutes, trompettes, violes, etc.), 189. — Ménestrels, 78, 210; *école*, 272; exécutions de chansons populaires, 272; joueurs de « hauts-vents et trompettes, » 272.

CANIS, aliàs *De Hondt*, compositeur, 11.

CANTONI (François), maître de chant, 381.

CARILLON, 356, 363 à 365, 377, 407 à 409.

CARPENTIER ou CHARPENTIER, professeur de musique, 398.

CAROLINE (dame), joueuse de basse de viole, 194.

CASSAERT (Nicolas), ménestrel, 204.

CASTAGNETTES, 83, 193.

CECCATI (baron), joueur de clavecin, 290, 291.

CÉCILE (sainte), patronne des musiciens, 242.

CÉRONE, théoricien, 59, 64, 65.

CÉRON, graveur de musique, 364, 366.

CERRETO, théoricien, 65.

CERVELAS, 75.

CEULEMANS (Gabriel-Antoine), claveciniste, 305.

CHALEMELLE. *Voy.* CHALUMEAU.

CHALIS (Gui DE), théoricien, 21.

CHALUMEAU, CHALEMELLE (*riethoorn*), 84, 85, 145, 146, 185, 200, 247, 252, 260, 262.

CHAMBERS (Antoine), cornettiste, 194.

CHARLES-LE-TÉMÉRAIRE, comte de Flandre, compositeur, 117; harpiste, 118.

CHARLES-QUINT, joueur de clavicorde, 188, 290.

CHARPENTIER. *Voy.* CARPENTIER.

CHIARMELA, *Scalmeye*, 83.

CHIFONIE, 83, 89, 110.

CHITARRONE, 83, 193.

CHORE, 111.

CIMBALUM, CIMBALE, 83, 106, 111.

CISTOLE, SISTOLE, CITOLE, 83, 104, 106, 110, 236.

CISTRE, CISTRUM, 88, 237.

CITHARE, 26, 27, 83, 95, 104, 106, 227, 229, 253.

CITHER, 105.

CLAIRON, 83, 118, 120, 122, 145, 190, 255, 257, 258, 262.

CLAISSONNE (Pierre), ménestrel, 115.

CLARETA, CLARETTE, 123, 198, 252.

CLARINET, 83.

CLARINETTE, 120, 200.

CLARINETTE D'AMOUR, 197.

CLAVECIN, 100, 112, 227, 250, 254, 272, 284 à 419.

CLAVICORDE, 284.

CLEMENS, dit *non papa*, compositeur, 71.

CLÉMENT, compositeur, 366, 367.

CLÉMENTI, claveciniste, 311.

Clemskerke. Organiste : DE BRABANDERE (Mlle B.), 303, 305.

CLICHETTE, 236.

Cloche, 106.
Clurel (Mlles Ida et Sara), pianistes-amateurs, 413.
Coclicus. *Voy.* Petit (Adrien).
Coelman ou Coolman (Jean), ménestrel, 114, 139, 263.
Coene (Joseph), claveciniste, 305.
Coene (Pierre), ménestrel, 205.
Colanson (Giraud de), ménestrel, 296.
Cologne (François de), théoricien, 21.
Cools (Adrien), ménestrel, 202.
Cools (Antoine), organiste, 336, 337, 343.
Cools (Marie-Jacobe), claveciniste, 305.
Cools (Martin), dit *Martin den Trompet*, ménestrel, 264.
Colffs (François), contrebassiste, 217.
Condé. *Eglise* ; postulant prébendaire : Ghersem (Géri de), 48.
Coniaux, maître de chant, 305.
Constan (F.), claveciniste, 305.
Contrebasse, 216, 365.
Contrebasson, 253.
Conyn (Franz), ménestrel, 202.
Conyn (Gilles), ménestrel, 202.
Conyn (Jean), ménestrel, 202.
Cooreman (Barthélemy), ménestrel, 203.
Coort (Jacques), ménestrel, 204.
Coppieters, dilettante, 305.
Cor, 85, 351, 352, 365, 414.
Cor anglais, 83, 120, 229, 238.
Cor de basset, Basset, 83, 125, 126, 146, 228.
Cor sarrasinois, 83, 187.
Corduva (Frate messer Gonzalvo de), musicien, 31.
Corelli, compositeur, 323.
Corette, théoricien, 92.
Cornemuse, 80, 83, 85, 110, 112, 113, 132, 137, 140, 143, 159, 187, 198 à 204, 235, 247, 249, 251, 266, 272.
Cornet, 73, 78, 106, 145, 190, 194, 228, 240, 248, 249.
Cornet a bouquin, 89, 149. *Voy.* aussi Zincke.
Cornet (François), violiste, 188.
Cornet (Georges), ménestrel, 261.
Cornouaille, éditeur de musique, 348, 350, 351, 352.
Courtaut, 75.
Courtrai. Berceau contesté de Pevernage (André), compositeur, 10. — Fabricants de *pipers*, 137. — Luthier ou marchand d'instruments : Guillierme (E.), 153. — Prébendaire : La Rue (Pierre de), 47. — Ménestrels comtaux : *Chapelle*, 137. — *Hôtel de ville* ; ménestrels, 138.
Crackeel, ménestrel, 204.
Crayenblic, ménestrel, 186.
Créquillon (Thomas), maître de chapelle et compositeur, 47, 64, 71.
Croenkem (Guillaume), joueur de maquaire, 195.
Cromorne, Cromhoorn, 73, 83, 85 à 87, 108, 144, 146, 147, 151, 228.
Crotales, 83, 110.
Cuenssen, ménestrel, 251.
Curtenbosch (Arnaud), ménestrel, 144, 145.

D.

Dalsgart (Mathieu), ménestrel, 202.
Dandeleu, amateur de musique, 193, 287.
Daniel (Jacotin), harpiste, 116.
Damme. *Hôtel de ville* ; ménestrel, 260, 262. — Séance (école ?) du roi des ménestrels de Flandre et d'Artois, 262. — Séjour de Coolman (Jean), joueur de cornemuse, 113.
Damman. (J.-F.), organiste et carillonneur, 365.
Dève (Honoré), maître de chant, 191.
De Berch (Jean), ménestrel, 257.
De Bey (Josin), ménestrel, 114, 141, 142.
De Bey (Rogier), ménestrel, 114, 115.
De Blauwere (Josse), ménestrel, 203.
De Bock (Michel), organiste, 48.
De Bouvere (Vincent), ménestrel, 266.
De Brabandere (A.), claveciniste, 305.
De Brabandere (F.-E.), claveciniste, 305.
De Brabandere (P. C. R.), claveciniste, 305.
De Brabandere (Pierre), organiste, claveciniste et graveur musical, 303 à 309; son œuvre, 304 à 309, 445.
De Brabandere (Mlle Agnès), organiste, 305.

De Brabandere (Mlle R.), organiste, 305.
De Brabandere (Mlle Marie), claveciniste, 305.
De Brabandere (Mlles), organistes, 303.
De Brauwer (Casin), chantre et compositeur, 99.
De Brecht (Jean), trompettiste, 142.
De Brauwere (Melchior), ménestrel, 202.
De Bruyn (Jacques), claveciniste, 410, 411 ; son œuvre, 410, 411.
De Buus (Jacques), organiste et compositeur, 284.
De Cerf (Mlle Louise-Adrienne-Berthe), claveciniste, 305.
De Comble, luthier, 272.
De Coninck. *Voy.* Regis.
De Coninck (Grégoire), luthier, 228.
De Coninck (J.), copiste musical, 378.
De Coster. *Voy.* Adalbertus a S. Joanna.
De Croes (Henri), maître de musique, 196, 335, 337.
De Cuysere (Josse), ménestrel, 203.
De Dermoudere (Georges), ménestrel, 257.
Du Fay, compositeur, 117.
De Fesch (Guillaume), compositeur, 380.
De Grave (Frans), hautboïste, 257.
De Haase (Louis), fabricant de trompettes, 252.
De Haese (Jean), compositeur, 253.
De Haese (Melchior), fondeur de cloches, 253.
De Hondt (Nicolas), ménestrel, 204.
De Hondt. *Voy.* Canis.
De Houz (Henri), ménestrel, 112.
De Hertoghe. *Voy.* Ducis.
D'Hondt (Charles), organiste, 319.
D'Hondt (Pierre), copiste musical, 319, 378.
De Jager, maître de musique, 320.
De Jean, dilettante, 306.
De Jonghe (François), ménestrel, 203.
De Keyser. *Voy.* Cæsaris.
De Keysere (Arnoud), ménestrel, 199.
De Keysere (Baudouin), ménestrel, 202.
De Keysere (Vincent), ménestrel, 202.
De la Court (Jehan), harpiste, 117, 118.
Delannoy, luthier, 197.
Deleplanque (Gérard), luthier, 88.
Delhaye (Mathias), maître de musique, 336.
De Leghe (Guillaume), ménestrel, 203.

Delft. *Eglise neuve*, organiste et carillonneur : Scholl (Dirk), 281, 282. — Impressions musicales, 281, 282. — Typographe musical : Kloeting (Jacques), 281, 282.
Delpier, organiste, 320.
Delin (Albert), facteur de clavecins, 272.
De Macque (Jean), compositeur, 64, 65, 66.
De Maerscal (Guillaume), ménestrel, 205.
De Meestere (Jean), ménestrel, 97.
De Meulenaere (Mathieu), ménestrel, 202.
De Meyere (Michel), ménestrel, 203.
Den Aldt (Jean), ménestrel, 262.
Den Basser (Jacques), ménestrel, 263.
Den Clerc (Guillaume), ménestrel, 134.
Den Feiver (Georges), ménestrel, 134.
Den Jode (Hans), violiste, 186.
De Nève. *Voy.* Nepotis.
De Nève, carillonneur, 365.
Denys (Georges), ménestrel, 202.
Denys (Jacques), ménestrel, 204.
De Pau (Jean), ménestrel, 203.
De Poorter (Pierre), ménestrel, 204.
De Pyper (Georges), ménestrel, 204.
Dequesnes, joueur de basse de viole, 194.
De Reuse, organiste et copiste, 379.
De Ridder (P.), organiste, 366.
De Rore (Cyprien), compositeur, 284.
De Rycke. *Voy.* Divitis.
De Sany (Théodore), carillonneur et compositeur, 287, 288. — Spécimen de son œuvre, 289.
De Schoenmaeckere (Josse), ménestrel, 204.
De Soer, éditeur de musique, 391.
De Smet, compositeur, 129.
De Smet (J. M.), dilettante, 306.
De Smet (Michel), ménestrel, 97.

De Smet, organiste, 221.
De Smet. *Voy.* Faber.
De Smit (Georges), ménestrel, 134.
Desprez (Josquin), dit Josquiso, compositeur, 64.
Destrer (André), guitariste, 95.
De Stuctere (Gisbert), ménestrel, 97.
De Tollenzire (Nicolas), ménestrel, 202.
De Vedelare. *Voy.* Jean.
De Verwere, De Varwere. *Voy.* Tinctoris.
Deventyns (Josse), joueur de *zinke*, 149.
De Veurste. *Voy.* Prioris.
Devondshire (comte), dilettante, 196.
De Vreeze. *Voy.* Timore (de).

Deventer. Instrument : la *bonghe*, 107.
De Vos (Ange), ménestrel, 270.
De Vos (Jean), ménestrel, 202.
De Vos (Liévin), ménestrel, 202.
De Vriesse (Corneille), ménestrel, 204.
De Wilde (Jacques), joueur de *quene*, 203.
De Wilde (Roger), joueur de *quene*, 203.
De Wildre (Mathieu), joueur de musette, 187.
De Winde (Paul), organiste, 55.
De Wit (Chrétien), bassoniste, 191.
De Wolf. *Voy.* Lupi.

Deynze. Famille De Maeck.
Dezicque (Jacques), maître de musique, 336.
De Zomere (Gilles), ménestrel, 203.
Diericx (Henri), ménestrel, 202.
Diericx (Pierre), ménestrel, 203.

Diest. Ménestrels, 210.
Divitis, De Rycke, compositeur, 11, 295.

Dixmude. *Hôtel de ville.* Ménestrels, 266, 267.
Dobbelaere, copiste musical, 378.
Doedelzac, Cornemuse, 83.
Dolfeyne, maître de chant, 305.
Dompfrist (Henri), trompette, 115, 116.
Dompfrist (Nicodème), trompette, 115.

Dordrecht. Impression musicale, 285.—Organiste : Speuy (Henri), 285.

Dorenweert (Gueldre), ménestrels, 210.
Dornatja, musicien, 31.
Dortrez Philippe, chantre, 28, 30.

Douai. *Ecole* de ménestrels. 272. — Clavecinistes ; Briffault le docteur, 305 ; Bruneau le président, 305 ; Stonor l'abbé, 305.
Droyers, dilettante, 305.
Du Cerf (Regnaud), dit *Picot*, tambourin, 188.
Ducis, aliàs *De Hertoghe*, compositeur, 11.

Duffel. Cornemuse de ménestrel, 272.
Dulcken (Jean), facteur de clavecins, 196.
Dumont (Richard), harpiste, 188.
Du Pierre (Jehan), tambourin, 116.
Duploye (Jean), ménestrel, 97.
Dussek (Jean-Ladislas), organiste, 310, 315, 406.
Duvynck (Tobie), ménestrel, 266.

E

Écluse (L'), ménestrels, 260, 263.
Effenop, ménestrel, 204.
Egmont (comtesse d'), joueuse de clavecin, 292.
Emo (Guillaume), luthier, 228.

Eenaeme. *Foire de Saint-Laurent.* Flûtes de ménestrels, 227 ; leur description, 269 à 271 ; figure de ménestrel, 271 ; cornemuse, 227, 271.

Enghien. Ménestrels, 256. — Organiste : Van Samberghe (le R. P. Thomas), 321.
Epinette, 83, 193, 286, 287, 289, 292

Ertvelde. Trompettes, 203
Estive, 110, 204.
Everaert (Bernard), claveciniste, 305.
Eximenez (Jacomo), musicien, 31.

F

FABER, organiste, 298.
FABRI, alias *De Smet*, musicien, 11.
FABRI (Raymond), tambourin, 188, 190.
FAGOT, FAGOTTO. *Voy.* BASSON.
FERRIER Frate Antonio, luthier, 32.
FELDPFEIFE, 82.
FELTRUMPET, 252.
FIFRE, 81 à 83, 151, 188, 189, 260.
FILIPPOT, chantre, 31.
FIOCCO Jean-Joseph, maître de musique, 336.
FIOCCO Joseph-Hector, claveciniste et compositeur, 292 à 295, 415. — Spécimen de composition, 294.
FIOCCO (Pierre-Antoine), maître de chant, 290, 291, 293.
FIOCCO les, maîtres de musique, 342.
FISTULA, FISTULE, 81, 82, 85, 106.
FLAMEND Joseph, chanteur, 342.

Flessingue. Organiste et carillonneur : VERSCHUERE - REYNVAAN, 356.

FLUTE, 26, 81 à 83, 85, 88, 100, 106, 108, 116, 118, 135, 142, 144, 145, 147, 151, 159, 178, 187, 189, 193, 197, 198, 199, 201 à 204, 218, 219, 222 à 225, 228, 240, 248, 252, 253, 269 à 271, 287, 299, 331, 356, 387, 414.
FLUTE A BEC, 106, 220, 240, 249, 250.
FLUTE BRÉHAIGNE, 226, 227.
FLUTE DE PAN, 85.
FLUTE TRAVERSIÈRE, 240, 249, 250.
FOROSPUL (Guglielmo), ou SPUL (Guglielmo Foro), chantre, 28, 30.
FORTÉ-PIANO. *Voy.* PIANO-FORTÉ.
FRANCKENBERG ET SCHELLENDORF (le cardinal Jean-Henri DE), amateur de musique, 321, 322, 398, 399.
FRANCON, théoricien, 6.
FRANZINI, biographe, 65.
FROMONT (H.-J.), organiste et carillonneur, 407, 408. — Son œuvre, 407, 408.
FRYSON (D. F.), carillonneur, 305.

Furnes. *Eglise de Ste-Walburge :* chantres, 258. — *Hôtel de ville :* Ménestrels, 257 à 260.

G

GABRIELI, compositeur, 310.
GAERITS Jean, chantre, 49.
GAFORI, théoricien, 23, 39, 44, 59, 60, 61, 63.
GALECO Fra Alfonso, 29, 30.
GALOUBET, 83, 187, 271.
GAMBE André. *Voy.* JAMBE.

Gand. Berceau de BOUTMY Jacques, organiste, et berceau présumé de BOUTMY Josse, organiste, 324 ; de VERHEYEN Pierre, compositeur, 393. — Son séjour, 394, 395. — *Divertissement lyrique*, de lui, 397. Ses œuvres, 393 à 396. — *Beffroi communal* ; carillonneur : AELSTERS (G. J.), 377. — LE BLAN (P. J.), 408, 409. — THIEBAUT (Jean), 377. — Clavecinistes : BOUTMY (Laurent), 334. — RAICK (Dieudonné), 303. — TIMORE (DE), alias *De Freeze*, 383, 394. — *Corps d'harmonie*, 129. — Editeur de musique : GRETRY, 391. — Edition musicale présumée, 414. — *Eglise de Baudeloo* ; carillonneur et organiste : DAMMAN (J.-F.), 365. — *Eglise de Saint-Baron* ; carillonneur : THIEBAUT (Jean), 377. — — Organiste : RAICK (Dieudonné), 295, 296. — BOUTMY (Laurent), 333, 334. — BOUTMY (Laurent, fils), 323. — THIENPONT, 366. — Virtuoses, 314. — *Eglise de Saint-Jacques* ; maître de chant : GHERWYN (Adrien), 125. — *Eglise de Saint-Michel* ; maître de chant : VAN HECKE (Jean), 125. — *Eglise de Saint-Pierre* ; carillonneur : THIEBAUT (Jean), 377. — *Eglise de Saint-Sauveur* ; organiste : METTE (L.), 365. — *Eglise de Saint-Nicolas* ; organiste : VANDEN BERGHE (A. A.), 304, 305. — *Eglise des Bénédictins* : Séance d'orgue donnée par MOZART, 310. — Enseignement de la harpe, 129. — Flûtiste : LE BLANC (Jehan), 116. — Graveurs de musique : LE CLAIRE (Pr), 300, WAUTIER, 299. — *Hôtel du seigneur de Fiennes ; chapelle musicale*, 255. — Concert de ménestrels, 124. — *Hôtel du seigneur de Ravenstein* ; tambourin : VALOIR (Mengin), 116. — *Hôtel de ville :* ménestrels ; *école*, 121, 122, 139 ; *confrérie de Saint-Zacharie*, 124 ; instruments, 108, 122 à 129 ; jetons de présence, 125, 126,

128 ; marques décoratives, 125, 126 ; ménestrels divers, 100, 121, 123, 198, 199, 201 à 204, 260, 262, 263. — Ménestrels alostois, 265, 266. — Impressions musicales, 279. — Joueur de cornemuse : VAN STEENBEKE (Malin), 143. — Luthiers : WILLEMS (Henri), et WILLEMS (...), 129. — *Marche des volontaires*, 129. — Prébendaire : LA RUE (Pierre DE), 47.

GARDANO, typographe musical, 65.

GAREMIN (JOSSE), ménestrel, 149.

GARLANDE (Jean DE), théoricien, 21.

GARNEVELT (Henri), bassoniste, 191.

GARNIER, contrepointiste, 62.

Gavre. *Château* ; *chapelle* : Chantres, 149.

GEERDENBERGHE ('T S), ménestrel, 251.

GÉRARDIN, graveur de musique, 407.

GERBER, biographe musical, 22.

GERBERT, historien musical, 21.

GHERSEM (Géri DE), maître de chapelle, 48.

GHIANES, chantre, 28, 30.

Ghistelles. *Château* : Ménestrels, 254, 255.

GHISTERCELE (Guillaume DE), guitariste, 186.

GHYBE (Laurent), ménestrel, 204.

GHYS (Josse), ménestrel, 199.

GHYS (Léon), ménestrel, 202.

GHYS (Zoen), ménestrel, 199.

GIGUE, 111.

GODECHARLE, maître de musique, 320.

GODECHARLE, violoniste, 196.

GODELOF (Jean), guitariste, 256.

GODERICK (Henri), bassoniste, 74.

GOEDENDACH, *Voy.* BONADIES.

GOMBERT (Nicolas), compositeur, 64.

Grammont. Lieu natal de TRAZEGNIES (Gommaire-François DE), 407. — Ménestrels, 204, 254 à 257 ; harpistes, guitaristes, luthistes, 256.

GRAM, cadet, graveur de musique, 391.

GRAU (Pierre-Antoine), claveciniste et organiste, 418.

GREILE, 83, 240.

GRÉTRY, compositeur, 394.

GRETRY, éditeur de musique, 391.

GRIMM (baron DE), littérateur musical, 310.

Grimmingen. Trompettes, 203.

Groenendael. *Abbaye* : orgue, 292.

Groningue (Hollande). Berceau de JUST J. A.), claveciniste et compositeur, 387. — Ses œuvres, 387 à 391. — Berceau de LIBERTI (Henri), organiste et compositeur, 278.

Groeninghe (lez-Courtrai). *Confrérie d'instrumentistes*, 138.

GRUYTTERS, organiste et carillonneur, 365.

GUILLAUME (Philippe), ménestrel, 197.

GUILLERME (E.), marchand d'instruments, 153.

GUILLET (Colaert), ménestrel, 135.

GUILLON (DE), dilettante, 305.

GUITARE, 83, 90, 91, 109, 119 à 121, 186, 193, 197, 249, 256, 272.

GUITARE ALLEMANDE, 88.

H.

Harlem. *Cathédrale*, organiste : RADEKER (H.), 366.

HAELST (Jean DE), tambourin, 116.

HAENDEL, claveciniste, 282, 315, 357.

HAKKEBERD, 83, 86, 106, 230, 235, 239, 252.

Hal. *Collége des Jésuites*. Tragédie avec symphonie de hautbois, 184. — *Eglise de Notre-Dame* ; maître de chant : LE CORBISIER (Nicolas), 191.

HALICOURT (DE), ménestrel, 205.

HANARD (Martin), chanoine-chantre, 25.

HANDFLUYTE, 151.

HANDLO (Robert DE), théoricien, 21.

HANNEKIN, HANSEN, ANSKEN, ménestrel, 77, 137, 154, 186.

HANSKE, dit *Vander Scalmeye*, ménestrel, 260.

HANNELET (Jean), ménestrel, 246, 247.

Harlebeke. Berceau de PEVERNAGE (André), compositeur, 10.

HARPSICHORD, CLAVECIN, 354.

HAVINGHA, musicographe, 81.
HARPE, 80,83, 90, 101, 106, 110 à 112, 116 à 118, 121, 129, 140, 142, 143, 159, 187, 188, 192, 196 à 198, 201, 204, 227, 229, 236, 239, 240, 246, 248, 249, 256, 398.
HAUFF (Guillaume-Gottlieb), compositeur, 414.
HAUMES (Luc), ménestrel, 204.
HAUSSY (Petit Jean DE), hautboïste, 247.
HAUTBOIS, 73, 74, 80, 82 à 84, 87, 112, 114, 123, 124, 143, 145, 152, 160, 184, 189, 190, 191, 193, 197, 200, 218, 222, 228, 238, 239, 247 à 249, 253, 257, 267, 268, 272, 273, 331.

Hautem-Saint-Liévin. Organiste et claveciniste : DE COOMAN (François), 300.
HAYDN, compositeur, 310, 311, 313, 357, 388, 414.
HÉMNOY (Pierre), facteur de carillons, 106, 280.

Hemixem. *Abbaye de Saint-Bernard*; organiste : SCHEURWEGH, 366.
HENDERICX (Hector), ménestrel, 203.
HENDRICX (Théodore-Jean), ménestrel, 217.
HENDRIX (Guillaume), fabricant de trompes, 264.
HEINRIC (maître), joueur de viole, 261.
HENSELIN, joueur de *bonghe*, 186.
HERREWEGHE (Quentin), maître de chant, 288.
HERREWYN (J.), graveur musical, 331.
HESTRUD (Simon DE), hautboïste, 247.
HEUSSEN, ménestrel, 251.

Heusden (Flandre). Organiste et copiste : DE REUSE, 379.
HICART. *Voy.* HYCART.

Hoboken. Patrie de VANDEN BOSCH (Pierre), organiste et compositeur, 360.
HONNESIC (Jean), ménestrel, 112.
HOOFT (Jean), ménestrel, 261.
HOREN, HORN, 106, 111.
HORN-PIPE, 82.
HOTHBI, théoricien, 21.
HOUBIEN (Jean), ménestrel, 97.
HOUWANDT (Gaspard), ménestrel, 204.
HUCBALD, théoricien, 119.
HULPEAU (Liévin), ménestrel, 150, 151.
HUMMEL (J. J.), éditeur de musique, 403, 411, 412.
HURLEBOSCH (C. F.), organiste, 412.
HUSSIES (Jean), ménestrel, 96.
HUYGHE (Pierre), ménestrel, 203.
HYCART (Bernard), chantre et contrepointiste, 25, 29, 30, 36, 61, 62.

I.

INCRURA BUCCINA, 108.
IRISH PIPE, 204.

J.

Jabbeke. Organiste : TEMPELAERE (J. J.), 306.
JAEKSKE, joueur de psaltérion, 185.
JAMBE (Antonin), ou GAMBE, ménestrel, 115.
JAN (Fra Simon), chantre, 30.
JANSONNE (Jacquot), trompette, 115.
JANSONNE (Jean), ménestrel, 115.
JASPARS (Jean), ménestrel, 204.
JEAN, dit de *Vedelare*, ménestrel, 115.
JOSSE, dit *le Pipre*, ménestrel, 112.
JOSQUINO. *Voy.* DESPRÈS (Josquin).
JUERDAN (Brice), harpiste, 257.
JUST (J. A.), claveciniste et compositeur, 381, 387 à 391.
JUVENALI (Roger), compositeur, 65.

K.

Kampen. Joueurs de *pype*, 272.
KARESME (Jean), ménestrel, 115.
KEIRSEMAEKERS, organiste, 365.

Kemseke. Organiste : DE BRUYNE (Jacques), 410.
KENNIS, compositeur, 366.
KEUKELARE (Jacques), maître de chant, 304, 306.
KIEKENS (J. B.), organiste et carillonneur, 323.
KRAFT, maître de musique, 323.
KROMME SCALMEYE, 108, 183.

L.

La Croix (Pierre de), théoricien, 21.

Laerne. Organistes : Vander Haeghen (J.), 356. — Walrave (P. J.), 384, 385. — Walrave (P. S.) 375.

La Greve (de), maître de danse, 180.

La Haye. *Cour*. Compositeur officiel : Lebutini.

Lairie (Mlle), organiste, 365.

Lammens (André), ménestrel, 202.

Lammens (Daniel), ménestrel, 202.

Lamperen (François), ménestrel, 267.

Lannoy (Mme la comtesse de), claveciniste et compositeur, 402 à 404. — Ses œuvres, 403 à 406.

Lans (Jean), trompette, 116.

Laridon, 226.

Lartillon, musicien, 323.

La Roche (dame), joueuse d'épinette, 292.

La Rue (Pierre de), chantre, 47.

Lassus (Orlando de), maître de chapelle et compositeur, 49, 64, 71.

Laurenczecto, musicien, 31.

Le Blan, carillonneur, 409.

Le Blan (P. J.), carillonneur, 408, 409.

Le Blanc (Jehan), flûtiste, 116.

Le Blon (François), serpentiste, 153.

Lebutini, compositeur, 409. — Son œuvre, 409.

Le Clair, compositeur, 331.

Le Claire (Pr), graveur musical, 300.

Lede. Ménestrels, 205.

Le Corbisier (Nicolas), joueur de lyre, 191.

Leemans (Jérôme), carillonneur, 306.

Leemans, organiste, 320, 321.

Le Hoyer (Georges), ménestrel, 97.

Le Jeune (François), fabricant de violons, 136.

Le Meire, dilettante, 306.

Le Menu, éditeur de musique, 364 à 367, 407.

Le Menu (Mme), éditeur de musique, 367, 387, 388.

Lemire (Jean-Antoine), ménestrel, 217.

Le Pipre. *Voy*. Josse.

Le Rechter (Jacques), ménestrel, 115

Le Roy, graveur de musique, 393.

Leschenot (Didier), chantre, 54.

Lesteivene (Mathieu), ménestrel, 134.

Leuze. Prébendaire : Manchicourt (Pierre de), musicien, 47.

Taisnier (Jean), musicien, 47.

Levaillant de Chatelet (Mlle), dilettante, 306.

Levasseur (Pierre), chantre, 53.

Liberti (Henri), dit *Van Groeninghen*, organiste, 277 à 279. — Ses compositions, 279. — Son portrait, 277, 278.

Liefghetal (André), ménestrel, 204.

Liége. *Cathédrale* ; virtuoses, 314. — Clavecinistes : Ceulemans (Gabriel-Antoine), 305 ; Cools (Marie-Jacobe), 305. — *Compagnie des ménestrels* (*patron Saint-Gilles*) ; 244 à 245 ; statuts, 241, 242. — Editeur de musique : De Soer, 391. — *Eglise de Saint-Paul*. Figures allégoriques de ménestrels, 242, 243. — Graveur musical : Andrez (B.), 320, 332; éditeur musical : Bassompierre (J.-F.), 332 ; édition musicale, 406. — Luthiers, 243 à 245. — Anciaume, 245. — Pettre (Pierre), 243, 244. — *Corporation*; acte émané d'elle, 243, 244. — Organiste : Raick (Dieudonné), 295, 296. — Sa patrie, 295, 296.

Lierre. *Corporation de Saint-Job* ou *de Sainte-Marie-Madeleine* ; ménestrels, 232. — *Eglise de St-Gommaire*. Figures de ménestrels, 232 à 235. *Confrérie des Cécilicianen*, 235. — Drames liturgiques, 232, 234. — *Hôtel de ville*, ménestrels, 235 ; divers, 230 à 236.

Lille. Luthier : Deleplanque (Gérard), 88. — Ménestrels, 134, 135, 210, 258 ; concert, 118 ; *école*, 272. — Timbalier à cheval, 272.

Lippeloo. Trompettes, 203.

Lira. *Voy*. Lyre.

Lituus, 108, 120.

Lœillet (Etienne), violoniste, 323, 336.

Loenken, ménestrel, 77.

Loisel (D.-J.), compositeur, 279.

Lollepyp, 82, 83.

LONCKE (Jean), ménestrel, 266.
LONGMAN, éditeur de musique, 354.

Loo (Flandre). Ménestrels, 134, 135, 270.
LORYC (Martin), ménestrel, 97.
LOTHIN (Joan.), chantre, 29, 30.

Louvain. Chantre : PAILLOT (L.-J.), 377. — *Confrérie des ménestrels*, (Saint-Job), 79 ; divers : 238 à 241. — *Eglise de Saint-Michel* ; organiste : VANDEN DRIESSCHE, 320. — *Eglise de Saint-Pierre* ; organistes : RAICK (Dieudonné), 295, 296, 299 ; VANDEN GHEYN (Matthias), 309 ; carillonneur : VANDEN GHEYN (Matthias), 314, 315, 317. — *Marche des patriotes*, 241. — Orgues, 364. — *Palais des ducs de Brabant* ; ménestrels, 238, 239. — Typographe musical : PHALÈSE (Pierre), 70, 71 ; ses productions, 253. — *Université*. Adoption de la méthode de MURIS (Jean DE), théoricien, 20. — Cours suivi par TINCTORIS (Jean), théoricien, 37, 40. — Inscription de TINCTORIS (Jean), 9, 12, 13. — Maître ès-arts : TINCTORIS (Jean), 60.
LUES (Hacquin DE), hautboïste, 247.
LUPI, aliàs *De Wolf*, compositeur, 11.
LUPO (Pietro), luthier, 228.
LUSCINIUS, musicographe, 120, 126, 152.
LUTH, TESTUDO, 71, 80, 83, 116, 118, 141, 142, 187, 192, 193, 197, 201, 235, 239, 240, 256, 263, 286, 287.

Luxembourg. Ménestrels : DE BIÈVE (Jean-Godefroid) ; PHILIBERT (Antoine), 268 ; *Gilde*, 268, 269. — Ménestrels divers, 267 à 269. — Ordonnance y relative, 267, 268.
LYRE, LIRA, 83, 89, 111.
LYRE DES AVEUGLES, 89.
LYRE ITALIENNE, 83, 93, 191.
LYRE-VIOLE, 83.
LYRE-VIOLE, ou VIOEL, 83, 106.

M

MAES (Gérard), ménestrel, 203.
MAES (Jean), ménestrel, 203.
MAES (Michel), ménestrel, 203.
MAES (Paul), ménestrel, 151.

Maestricht. Ménestrels, 210.
MAGERMAN (Pierre), organiste, 304, 306.

Malines. Amateur de musique : FRANCKENBERG ET SCHELLENDORF (le cardinal DE), 321, 322, 398, 399. — Berceau d'ANDRÉ (Charles-Louis-Joseph), compositeur et organiste, 397. — Berceau de MONTE (Philippe DE), aliàs *Vanden Berghe*, 66 ; de TUERLINCKX, compositeur et luthier, 253 ; de VREEDMAN (Sébastien), compositeur et didacticien, 253. — Concours d'orgue et de carillon, 323. — *Eglise de Saint-Rombaut*, organistes : ANDRÉ (Charles-Louis-Joseph), compositeur, 397 ; DE WINDE (Paul), 55 ; DUSSEK (Jean-Ladislas), 310. — Maître de musique, THOMAS, 323. — *Hôtel de ville*. Ménestrels : 254 ; *Ecole* de viole, 251 ; divers : 198, 202, 204, 251 à 254, ; instruments : 252. — Luthiers et luthérie : 251 à 254. — Musicien : TUERLINCKX (Corneille), 398. — Organiste : TAMBUYSER, 366. — Séance d'orgue donnée par MOZART, 310.
MANDART (Jean), ou *Mindert*. *Voy.* BRADT (Jean).
MANDOLE, MANDOLINE, 233, 236.
MANICORDION, 148, 188.
MARIE-THÉRÈSE (Dame), professeur d'épinette, 292.
MARKORDT, éditeur musical, 331.
MAROT (Jordi), chantre, 29, 30.
MARTIN DEN TROMPET. *Voy.* COOLS (Martin).
MASSI (François), violiste, 188.
MATHYS (Corneille), ménestrel, 202.
MATTHEES (Jean-Georges), amateur de clavecin, 396.
MATTHYS (Jean), ménestrel, 204.
MECHTLER (P.), chantre, 412.
MECHTLER (F.), claveciniste, 412.
MECHTLER, éditeur de musique, 331, 355, 412.

Menin. Concerts de ménestrels, 270.
MERENZONE (Liévin), ménestrel, 264.
MESKENS (Corneille), ménestrel, 203.
MEULEVOETS (Jean), luthier, 229.
MEY (Gilles), ménestrel, 202.
MEYTE (L.), organiste, 365.

MICHEL, dit *Van Werveke*, ménestrel, 202.
MICHIELS (Jean), ménestrel, 256.
MIDDAG, ménestrel, 186.

Middelbourg (Zélande). Edition musicale, 359.
MILANO (Fr.), compositeur, 71.
MILANO (Zacharia DI), trompette, 31.
MILECTO (Jeronimo), dit *Pianano*, chantre, 31.
MONAULOS, 88.
MOENS (Louis), organiste, 306.

Moerbeke. Ménestrels, 201, 202.
MOERENHOUT (G.), organiste, 365.
MOESEL. *Voy.* CORNEMUSE.
MONOCORDE, 111.

Mons. *Académie de musique*; instruments, 287. — *Eglise de Saint-Nicolas-en-Havré*; figures d'instruments, 249, 250. — *Eglise de Sainte-Waudru*; Figures d'instruments, 249. Ménestrels, 247. Prébendaire: BINCHOIS (Gilles), 47, GHERSEM (Géri DE), 48. — *Gilde de Sainte-Cécile*; instrumentistes, 248. — *Hôtel de ville*; ménestrels, 247 à 250; *Ecole*, 245, 246; divers, 240, 245, 246. — Joueurs de harpe et de psaltérion, 248. — *Marche des volontaires*, 250. — *Marche guerrière ancienne*, 247. — *Palais des comtes de Hainaut*; ménestrel: HANNELET (Jean); son sceau, 246. — Prébendaire: BUSNOIS (Antoine), chantre, 47. — Société: *la Grande Musique turque*, 250.
MONTE (Philippe DE), alias *Van den Berghe*, compositeur, 64, 65, 66.
MONTMORENCY (Mlle Louise-Auguste-Elisabeth-Marie-Colette, princesse DE), dilettante, 350.
MORALES (Christoval DE), compositeur, 64.
MORAVIE (Jérôme DE), théoricien, 21, 120.
MORET, organiste, 306.
MORIS, musicien, 320.
MOUTON (Jean), compositeur, 64.
MOZART, compositeur, 23, 309, 310, 311, 315, 357, 373, 374, 376.
MULIER (Louys), ménestrel, 112.
MURIS (Jean DE), théoricien, 20, 21, 38.
MUSE, 85.
MUSETTE, 72, 116, 118, 187, 205, 241.

N.

NADERMAN, éditeur de musique, 386.

Namur. *Palais des comtes*: instruments de ménestrels, 187. — Prébendaires: CRIQUILLON (Thomas), 47; LA RUE (Pierre DE), 47; TURNHOUT (Gérard DE), 48.
NAQUAIRES, 83, 187, 195, 197, 235, 252.
NARTONS, trompette, 116.
NATTEVELT (Jean), ménestrel, 203.
NEPOTIS, alias *De Nève*, musicien, 11.
NEUMAN (Georges), claveciniste, 411, 412; ses œuvres, 411, 412.
NEUMAN. *Voy.* NIEMANS.
NEVEU (H.), claveciniste, 391 à 393; ses œuvres, 391 à 393.
NICOLAS, dilettante, 366.
NIEMANS ou NEUMAN, facteur de clavecins, 343, 344, 345.

Nieuport. *Chapelles musicales des seigneurs de la Vere, de Fiennes*, etc., 255.

Nimègue. Séjour de HAUFF (Guillaume-Gottlieb), compositeur, 414.

Nivelles. Berceau erroné de TINCTORIS (Jean), théoricien, 5, 7. — *Eglise de Sainte-Gertrude*. Prébendaires: DE WINDE (Paul), organiste, 55; TINCTORIS (Jean), 11, 44, 45, 46, 48; divers: 49, 50, 51, 55, 56.
NOORDSCHE BALK, 86.
NORCAM (Daniel), joueur de viole de gambe, 193.
NOUTS (Nellen), ménestrel, 204.

O.

OBRECHT (Jacques), compositeur, 47, 60, 61.
ODINGTON (Walter), théoricien, 21.

Olrschot. Postulant-prébendaire: GERSEM (Géri de), 45.
OKEGHEM (Jean), contrepointiste, 18 à 20, 36, 47, 60.

OLIFANT, 249.

Oosteamp. Organiste : VANDER-HAEGHEN (Charles), 306.

Oostvorne. Prébendaire : BUSNOIS (Antoine), chantre, 47.

Opdorp. Ménestrels, 204.

ORGANISTRUM, 89.

ORGUE, 26, 73, 74, 101, 106, 110, 111, 136, 153, 155, 156, 188, 189, 228, 219, 286, 287, 289, 295 à 298, 334, à 345, 356, 357, 361 à 366, 386, 387, 393, 397, 398, 406, 407, 410, 412, 418.

ORGUE PORTATIF, APPORTATIF, 83, 187, 198.

OROSCO ou OROSCHOS (Joan.), musicien, 31.

OSPATO (Baldassaro), 29, 30.

Ostende. Instrumentistes, 102.

OUDAERT (Léopold-Joseph), organiste, 306.

Oudenbourg. Concert de ménestrels anglais, 255. — Ménestrels divers, 109.

OUTRE, 84.

P.

PAILLOT (L. J.), chantre, 377, 381.

PALESTRINA, compositeur, 287.

PANDORE, 88.

PANDOIE (Paulin DE LE), trompette, 115.

PAPIN (Mlle), graveur de musique, 356.

PARADISI, claveciniste, 311.

Parc-les-Dames. *Abbaye*. Séjour de VAN VALBEKE (Louis), violiste, 158.

PARENT (Christophe), ménestrel, 97.

PARME (Anselme DE), théoricien, 21.

PATIN (Luisot), chantre, 29, 30.

PAVILLON (Antoine), 100.

PAYEN (Gaspard), violiste, 188.

PEETERS (Jean), violoniste, 194.

PERCLAES (François), violoniste, 193.

PERNECTO, musicien, 31.

PETIT (Adrien), dit *Coclicus*, 38.

PETIT (Jehan), tambourin, 116.

PETRUCCI, typographe musical, 20, 44.

PERGEN (comte DE), joueur de clavecin, 293.

PEVERNAEGE (André), compositeur, 23, 64.

PFEIFF, PFEIFFE, 81, 82.

PHALÈSE (Pierre), typographe musical, 70, 71, 278, 279, 287.

PHILIPS (Pierre), organiste, 48.

PHINOTH (Dominique), compositeur, 61.

PIANANO. *Voy*. MILECTO (Jeronimo).

PIANO-FORTÈ ou FORTÈ-PIANO, 250, 334, 347, 348, 350 à 352, 355, 356, 366, 385, 387, 390 à 393, 396, 398, 403, 412 à 414, 418.

PIB-CORN, 82.

PICOT. *Voy*. DU CERF.

PICQUEUR, maître de chant, 306.

PIERRE le ménestrel, 102.

PIERON (Jean), ménestrel, 203.

PIETERS (Gilles), ménestrel, 203.

PIETMONT (Baptiste), tambourin, 116.

PIETMONT (Pierre), tambourin, 116.

PIFARA, 81.

PINIA (Salvatore), chantre, 29, 30.

PIPE ou PIJPE, 81 à 85, 113, 123, 133, 140 à 142, 145, 159, 186, 197 à 199, 202 à 204, 217 à 219, 238, 239, 251, 252, 254, 256 à 258, 263, 264.

PITGAM (André), trompette, 258, 259.

PITONI, biographe, 58, 65.

PLANCQUE (DE LE), organiste, 412, 413; son œuvre, 413.

PLATEA (Joan. DE), chantre, 29, 30.

PLEIE. *Voy*. ROTE.

PLEYEL, éditeur de musique, 406.

PLUCKE (Jean), ménestrel, 140.

POCHETTE, 83, 136.

POMMER. *Voy*. BOMBARDE.

Poperinghe. Berceau de TINCTORIS (Jean), théoricien, 13, 14, 22. — *Prieuré de Saint-Bertin* : éducation rudimentaire de TINCTORIS (Jean), théoricien, 16.

PORLU. *Voy*. BORLU.

POSAUNE. *Voy*. TROMBONE.

PRATS (Luisi), chantre, 31.

PRIORIS, alias *De Veurste*, musicien, 11.

PRIS, éditeur musical, 348, 350.

PRUM (Réginon DE), théoricien, 21.

PSALTÉRION, 83, 105, 110, 111, 136, 187, 198, 233, 235, 236, 248.
PYPE. *Voy.* PIPE.
PYLKENS (Zegher), ménestrel, 219.
PYRENTE (Chrétien), ménestrel, 266.

Q.

QUENA PÉRUVIENNE, 200.
QUENE FLAMANDE, 83, 85, 199 à 204.
QUINTERNE, 190.
QUERPFEIFE, 82.

R.

RADEKER (H.), organiste, 366.
RAES (André), ménestrel, 204.
RAES (Martin), ménestrel, 204.
RAICK (Dieudonné), claveciniste et compositeur, 295 à 303, 415, 416. — Ses œuvres, 298 à 303.
RAMEAU, compositeur, 356.
RAMÈS DE PAREJA, théoricien (!), 20.
RANST (Aurélien DE), chantre, 71.
RATTEBEL (Liévin), ménestrel, 204.
RAUCHS SCRATENBACH (Gaspard), luthier, 222, 223, 225.
REBEC, 83, 157, 187, 189, 249.
REDEIN (G. F.), violoniste, 366.
REDIN, compositeur, 114.
REGIS, aliàs *De Coninck*, compositeur, 11.
RIBART, graveur de musique, 365, 366.
RICHARD (Balthasar), corniste, 194.
RIETHOORN. *Voy.* CHALUMEAU.
RIGLER (Vincent), violiste, 188.
RINKELBOM, 106.
ROBBE (Augustin), organiste, 306.
ROBSON (Emmanuel), organiste, 319.
ROBSON (G. J.), claveciniste, organiste et compositeur, 318, 323.
ROBSON (Jean-Jacques), maître de chant et claveciniste, 318 à 324. — Ses œuvres, 318 à 323.
ROBSON (S. J.), organiste, 323.
ROESER (Valentin), compositeur et claveciniste, 396, 397. — Ses œuvres, 396, 397.
ROMMELPOT, 83, 153.
RORE (Cyprien DE), compositeur, 23, 64.
ROSE (Mme la comtesse), joueuse de clavecin, 299.
ROTE, ROET, ou PLEIE, 83, 106, 111, 249.
Rotselaer. *Abbaye de Parc-les-Dames. Voy.* PARC-LES-DAMES.
ROTTENBOURG, organiste, 320.
ROTTENBOURG (famille des), luthiers, 197.
ROTTENBOURG (Godefroid), musicien, 335.
Rotterdam. Organiste : VERSLUYS (P.), 366.
ROULLEDE DE LA CHEVARDIÈRE (DE), éditeur de musique, 393.
Roulers. *Eglise de Saint-Michel*; maître de chant, DOLFEYNE, 305.
ROUSSEAU (Jean-Jacques), musicologue, 302.
ROUSSELET (J. C.), typographe musical, 298, 299.
ROUSSET, trompette, 116.
ROY (Bartholomé DE), compositeur, 65.
RUBEBE, 157.
RUCKERS (les), fabricants de clavecins, 229, 287.
RUHONT (Pierre), ménestrel, 203.
RUISPYP, RUYSCH-PYPE, 82, 83, 201.
RUVOET (Josse), ménestrel, 204.
Ruysselede. Organiste, VANDERHAEGHEN (Ant.-Fr.), 306.

S.

SACKPFEIFE, SACK-PYPE, 82, 201.
SACRÉ (Josse), violoniste, 194.
SAGARRA (Joan.), musicien, 31.
Saint-André (près Bruges). *Abbaye* ; Organiste, BEAUFORT, 305.
SAINT-CYR (Mlle DE), amateur de clavecin, 393.
Saint-Gilles (Waes). Lieu de naissance de DE BRUYNE (Jacques), claveciniste, 410. — Organiste : ROBSON (G. J.), 318, 323.
SAINT-LUC (Jacques), luthiste et compositeur, 192, 193.
Saint-Paul (Waes). Organiste : DE BRUYNE (Jacques), 410.

Saint-Quentin. Concours de chant, 245.

Saint-Trond. Organiste : VAN MEERT, 320.

SALLIT (Vincent), musicien, 31.

SALM ET REIFFERSCHEIT (François-Ernest comte DE), dilettante, 300, 301.

SAMBUQUE, 107.

SAMORA, chantre, 31.

SANTORIE, 105.

SAS (Jean), joueur de *quene*, 203.

SAQUEBUTE, 83, 93, 102, 108, 123 à 126, 143, 152, 169, 187, 189, 218, 272.

SAQUEBUTE-TROMPETTE, 93, 265.

SCALMEYE, SCHALMEYE, *Schalmeypype*, 74, 82, 83, 85, 87, 88, 100, 102, 107, 120, 123 à 125, 127 à 129, 135, 141 à 147, 152, 160, 165, 167, 169 à 171, 184, 201, 202, 204, 205, 218, 219, 229, 239, 240, 251, 256, 260, 265 à 267, 270. *Voy.* aussi : KROMME SCALMEYE.

SCAMELLUM ou SCAMILLUM, 88.

SCELLEN, 106.

SCHACHT, bibliographe musical, 38.

SCHAEFERPFEIFE, 82.

SCHAELMEYERE (Gilles), ménestrel, 199.

SCHEITZER (Sigismond), luthier, 73.

SCHEURWEGH, organiste, 366.

Scheut (Bruxelles). Emploi du tympanon, 195.

SCHOBART, compositeur, 356.

SCOELQUIN, ménestrel, 116.

SCHOLL (Dirk), organiste, carillonneur et compositeur, 280 à 284, 293. — Ses ouvrages, 280 à 283. — Son épitaphe, 280, 281. — Son portrait, 283.

SCHOLL (Dirk), père, organiste, 280.

SCOUTHEETEN (Josse), ménestrel, 203.

SCHWEITZPFEIFE, 82.

SYMOEN (Me), ménestrel, 130, 131.

SCYTHERAINE, 196.

SERPENT, 74, 83, 87, 108, 153, 191, 250.

SIFFLET, 85.

SIMON (maître), violiste, 186.

SIMON, luthier, 196.

SINCKE. *Voy.* ZINCKE.

SISTRE, 88, 159.

SITOLA. *Voy.* CISTOLE.

Snellegem. Organiste : TEMPELAERE (Louis), 306.

SNOECK (Martin), luthier, 197.

SOEREN (Josse), ménestrel, 202.

SOETINC (Georges), ménestrel, 202.

Solgnies. *Collégiale de Saint-Vincent.* Carillonneur : LE BLAN, 409; maîtrise; élève supposé : TINCTORIS (Jean), 60. — Prébendaire : PHILIPS (Pierre), organiste, 48.

SOLA, dilettante, 306.

Soire-sur-Sambre. *Abbaye de la Thure.* Enseignement de la basse de viole, 194. — Enseignement de l'épinette, 292.

SPATARO (Jean), dit *Vaginarius*, théoricien, 59.

SPEUY (Henri), organiste et compositeur, 286.

SPRUYT (Henri), organiste, 286.

SPUL (Guglielmo Foro). *Voy.* FOROSPUL (Guglielmo).

STRADIVARIUS, luthier, 272.

STRASBOURG (Thibault DE), ménestrel, 112.

STAES (Ferdinand), claveciniste, 226, 227, 334, 335, 339 à 355, 356, 357, 370.— Ses œuvres, 347 à 355, 415, 416.

STAES (Godefroid), claveciniste, 355, 356.

STAES (Godefroid), cadet, pianiste, 356.

STAES (Guillaume), père, organiste, 327.

STAES (Guillaume), organiste, 334, 335, 338, 339, 340 à 345, 356.

STAES (J.), claveciniste, 321.

STAES, organiste, 323.

Stavele. Organiste : ROBBE (Augustin), 306.

STEENHOUTS (Laurent), ménestrel, 204.

Steenhuyse. Trompettes, 203.

STEIBELT, compositeur, 401.

Stekene. Ménestrels, 201 à 203.

STEFANO (Joan. DE), musicien, 31.

STEFANO (Maximilien), bassoniste, 191.

STERRINC (Corneille), ménestrel, 203.
STERRINC (Govaert), ménestrel, 203.
STONOR (l'abbé), claveciniste, 305.
SUSATO (Tilman), ménestrel, compositeur et éditeur de musique, 218, 219, 285.
SWEELINCK (Jean-Pierre), organiste et compositeur, 286.
SYMPHONIE, CHIFONIE, 111, 236. *Voy.* aussi CHIFONIE.
SYRINX, 81.

T.

TABOURYN (Guillaume), ménestrel, 203.
TAEK (Joachim), ménestrel, 97.
TAISNIER (Jean), musicien, 46, 47.
TAMBOUR, 81, 83, 93, 104, 107, 151, 198, 199, 202 à 204, 259, 260.
TAMBOURIN, 83, 116, 118, 136, 137, 151, 159, 187 à 189, 202, 203, 230, 236.
TAMBUYSER, organiste, 366.
TEMPELAERE (J. J.), organiste, 306.
TEMPELAERE (Louis), organiste, 306.
TÉNOR-VIOLON, 192.

Termonde. Carillonneur : DENYS, (Jean), 265. — Claveciniste : STAES (J.), 321. — *Eglise de Notre-Dame*; *Confrérie de Sainte-Cécile*, 205 ; maître de musique : DE JAGER, 320 ; musicien : ROBSON (J.-J.), 319, 323 ; organiste : VANDER MEERE (Jean), 205 ; orgue reconstruit, 292. — *Hôtel de ville*, ménestrels, 197, 198, 199, 204 à 205. — Instrumentiste : CROENKEN (Guillaume), joueur de naquaire, 195. — Instruments, 197 à 205. — Ménestrels divers en bandes, 123, 198, 199, 202 à 205, 208. — Patrie de ROBSON (Emmanuel), organiste, 319. — Prébendaire : CRIQUILLON (Thomas), 48.

TERRO (Guillaume), joueur de musette, 187.
TESTUDO. *Voy.* LUTH.
THÉORBE, 91, 192, 193, 286, 247.
THIEBAUT (Jean), organiste et carillonneur, 377, 383, 415. Ses compositions, 378 à 382.
THIEBAUT (Josse-Martin), copiste musical, 388.
THIENPONT, organiste, 366.
THIERRY (Pierre), harpiste, 117
THOMAS, maître de musique, 323.
THOURAINE (Jean DE), facteur de trompes, 196.

Thourout. *Collégiale de Saint-Pierre*; organiste : OUDAERT (Léopold-Joseph), 366; Prévôt : OBRECHT (Jacques), compositeur, 47.

THYBAERT (Guillaume), ménestrel, 202.
TIBIA, 81, 82, 88.
TIBIA UTRICULARIS, 83, 201.
TICHON (Jean), maître de musique, 288.
TIMBALES, 129, 135, 190, 219, 272.
TIMORE (DE), alias *De Vreese*, organiste et compositeur, 382 à 385 ; ses œuvres, 383 à 385.

TINCTORIS (Jean), alias *De Verwere*, *De Varwere* ou *Ververs*, 11 ; ses premières leçons, 15, 16 ; théoricien musical, 2, 5, 7, 9, 10, 11 à 63 ; compositeur, 44 ; chantre, 25 à 29, 30, 44, 58.

Tirlemont. *Chapelle de Sainte-Marie-Madeleine.* Ménestrels, 237. — *Eglise de Notre-Dame du Lac* : Figures de ménestrels, 235 à 238. — — *Eglise de Saint-Gommaire* ; maître de chant : ROBSON (Jean-Jacques), 318 à 324. — Ménestrels divers, 210, 235 à 238. — Organiste : DE SMET, 321. — Patrie de VANDEN GHEYN (Matthias), claveciniste et carillonneur, 314.

TONDY (Romale), guitariste, 199.

Tongerloo. *Abbaye* ; organiste-carillonneur : KIEKENS (J.-B.), 323.

Tongres. *Eglise de Notre-Dame*; cornets de ménestrels, 269.

TORDRECHT, ménestrel, 251.
TORRET (Jean), dit *Verdeloot*, ménestrel, 97.
TORRI (Pierre), maître de chapelle, 72.

Tournai. *Cathédrale* ; organiste : BUYS (J.), 365. — Virtuoses, 314. — Facteurs de clavecins, 272. — Fabricants de trompes : HELLEBAUT (Jean), fils d'Adrien, et HELLEBAUT (Jean), fils de Jean; RICQUE (Henri), COMPAINS (Gui), 272. — Facteur d'orgues : PIETRE (André), 244. — Facteur de violons, etc. : DE COMBLE, 272. — Joueurs de « hault et de bas vents », 272. — Ménestrels, 210. — Prében-

daire : TURNHOUT (Gérard DE), 48.

TOURNAY (Ursin DE), chantre, 53.

TRAZEGNIES (Chrétien DE), organiste, 296, 297, 406.

TRAZEGNIES (Frans-P. DE), organiste, 406; son œuvre, 406.

TRAZEGNIES (F. J. DE), claveciniste, 406, 407; ses œuvres, 406, 407.

TRAZEGNIES (DE), fils, organiste, 297.

TRAZEGNIES (Gommaire-François DE), organiste, 407.

TRIANGLE, 93.

TROMBONE, POSAUNE, 73, 93, 184.

TROMPE, 83, 101, 111, 123, 133, 186, 196, 198, 247, 254, 264, 272.

TROMPETTE, 26, 80 à 85, 100 à 102, 110, 112, 115, 118, 120 à 124, 126 à 129, 131, 135, 138, 140, 142, 143, 147, 189, 190, 197, 198, 201, 218, 219, 227 à 229, 235, 239, 240, 249, 252, 254 à 259, 260, 262, 264, 265.

Tronchiennes. *Abbaye*; organiste : TIMORE (DE), aliàs *De Vreeze*, 382, 385.

TROPOYA (Epo DE), chantre-chapelain, 31.

TUBA, 106, 120.

TUERLINCKX (Corneille), compositeur et luthier, 253, 398, 402, 406.

Turnhout. *Eglise de Saint-Pierre*; organiste : ROBSON (E.), 323.

TURNHOUT (Gérard DE), maître de chapelle, 48.

TYMPANUM, TYMPANON, 26, 88, 104 à 107, 111, 195, 233.

U.

Utrecht. Joueurs de *pype*, 272.

V.

VAET (Jacques), compositeur, 64.

VACHE (Laurent), trompette, 115.

VAGINARIUS. *Voy.* SPATARO (Jean).

Valenciennes. *Ecole* de ménestrels, 272, 273.

VALOIR (Mengin), tambourin, 116.

VAN AELST (Zanken), ménestrel, 203.

VAN AKEN (Govaert), ménestrel, 115.

VAN ARTINGHE (Jean), ménestrel, 115.

VAN BERCHEM (Gauthier), luthiste, 116.

VAN BLANKENBURG, théoricien, organiste et compositeur, 280, 283, 292.

VAN COOLS (Claude-Joseph), organiste, 327, 329, 334, 336, 337, 339, 340 à 344.

VANDEN AMEELE (Pierre), joueur de violon et de *scalmeye*, 266, 267.

VANDEN BERGHE (A. A.), organiste, 304, 305.

VANDEN BERGHEN (E.), éditeur musical, 332.

VANDEN BERGHE. *Voy.* MONTE (DE).

VANDEN BOSCH (Pierre-Joseph), organiste et compositeur, 360 à 377, 399, 407, 410, 415, 416. — Ses œuvres, 364 à 377.

VANDEN BROECKE (Robert), ménestrel, 202.

VANDEN BUELCKE (N.), musicien, 305.

VANDEN CASTEELE (Georges), ménestrel, 134.

VANDEN DOORE (Josse), ménestrel, 203.

VANDEN DRIESSCHE, organiste, 320.

VANDEN EEDE (Jean), ménestrel, 204.

VANDER EERTBRUGGHE (Baudouin), 203.

VANDEN EYNDE (Antoine), organiste, 386, 387. — Ses œuvres, 387.

VANDEN EYNDE (Jacques), facteur d'orgues, 136.

VANDEN GHEYN (Matthias), claveciniste, carillonneur et compositeur, 302, 354, 363, 364, 370, 371, 409, 415, 416. — Ses productions, 309 à 317.

VANDEN HAUTE (Laurent), ménestrel, 142.

VANDEN HENDE (David), harpiste, 143, 188.

VANDEN HOUTE (Josse), ménestrel, 202.

VANDEN HOUTE (Laurent), ménestrel, 202.

VANDEN HOUTE (Liévin), ménestrel, 202.

VANDEN KERCKHOVEN (Melchior), organiste et claveciniste, 320, 335.

VANDEN WYNCKELE (Corneille), ménestrel, 203.

VANDEN WYNCKELE (Liévin), 204.

VANDEN WYNGAERDE (Antoine), dit *de Vined*, contrepointiste, 8.
VANDER ELST, théoricien, 287, 408, 409.
VANDER HAEGHEN (Ant. F.), organiste, 306.
VANDER HAEGHEN (Charles), organiste, 306.
VANDER HAEGHEN (Jean), ménestrel, 159, 187.
VANDER HAEGHEN (J.), organiste, 305, 356, 359.
VANDER LINDEN (famille des), joueurs de harpe, 192.
VANDER LINDEN (Jean-François), fils, harpiste, 192.
VANDER LINDEN (Jean-François), père, harpiste, 192.
VANDER LINDEN (Laurent), luthier, 196.
VANDER LINDEN (Lorenzino), luthiste, 192.
VANDER MEERE, fils, ménestrel, 199.
VANDER MEERE (Pierre), ménestrel, 204.
VANDER MEERE (Willem), ménestrel, 204.
VANDER MEERSCHE, ménestrel, 202.
VANDER PIETE (Pierre), ménestrel, 261.
VANDER SCHUEREN (Jean), ménestrel, 263, 264.
VANDE STEENE (Brunona), claveciniste, 306.
VANDER STEENE (Pierre), ménestrel, 204.
VANDE VELDE (André), ménestrel, 202.
VANDE VELDE (Pierre), ménestrel, 202.
VANDE VOORDE (Jean), ménestrel, 199.
VANDER VOORT (Jean), fabricant de trompettes, 229.
VAN DYK (D. L.), éditeur de musique, 350, 390, 396.
VAN DYCK, maître de musique, 365.
VAN GROENINGHEN (Henri). *Voy.* LIBERTI (Henri).
VAN HALEN (Jean), violiste, 118, 121.
VAN HALSBERGHE (Paul), ménestrel, 202.
VAN HECKE (Jacques), ménestrel, 204.
VAN HELMONT (Charles-Joseph), maître de musique, claveciniste et compositeur, 292, 331, 336.
VAN HEURNE DE 'S GRAVENWALLE (Mlle), claveciniste, 305, 306.
VAN MEERT, organiste, 320.
VAN NYET (Guillaume), ménestrel, 116.
VAN OISTERWYCK (Gommaire), ménestrel, 219.
VAN PADUA (Augustin), ménestrel, 203.
VAN PELTE (Jean), ménestrel, 204.
VAN POECKE, maître de chant, 306.
VAN POUCKE (Georges), ménestrel, 203.
VAN RANST (Jean-Baptiste), chapelain-chantre, 71.
VAN RANST (Nicolas), dit *le vieux*, luthiste, 70, 71.
VAN RANST (Nicolas), dit *le jeune*, maître de chapelle, 70, 72.
VAN RANST (Philippe), fagotiste, 70, 72, 73, 75, 76, 191.
VAN ROSSEM (Martin), ménestrel, 205.
VAN SAMBERGHE (le R. P. Thomas), organiste, 321.
VAN STEENLANT (Ph.), compositeur, 279.
VAN STEENBEKE (Malin), cornemuseux, 143.
VAN UFFEL (J.), joueur de clavecin, 292.
VAN VALBEKE (Louis), violiste et luthier, 154 à 158.
VAN WAERHEER (Pasquier), 259.
VAN WATERSCHILT (Josse), ménestrel, 203.
VAN WEERBEKE. (Famille), 146.
VAN WEERBEKE (Gaspard), compositeur et maître de chapelle, 61, 147.
VAN WEERBEKE (Gérard), ménestrel, 147.
VAN WERVEKE. *Voy.* MICHEL.
VAN WYENBERG (Josse), facteur d'orgues et d'épinettes, 290, 291.
VAN YPEN, éditeur musical, 348, 350, 351, 355, 392, 397, 412.
VAN ZANDYCKE (Mlle), claveciniste, 306.
VERANNEMAN DU MASSIET (Mme), dilettante, 306, 307.
VERBORRE (Hans), ménestrel, 267.
VERDELOOT. *Voy.* TORRET (Jean).
Vere. *Château* : *Chapelle musicale*, 255.
VERHEYEN (Pierre), compositeur et claveciniste, 393 à 396. — Ses œuvres, 196.
VERIUS, compositeur, 71.

VERMAILLE (J.), organiste, 306.
VERMEULEN (Hans), instrumentiste, 193.
VERMEULEN (Philippe), luthiste, 286, 192.
VERSCHUERE-REYNVAAN, compositeur, 354, 356 à 360, 371, 372. — Spécimen de ses œuvres, 358.
VERSLUYS (P.), organiste, 366.
VERTOYA (Perot DE), chantre, 29, 30.
VERVERS. *Voy.* TINCTORIS.
VICENTI, biographe, 65.
VIELLE A ROUE, 89, 90, 91, 92.
VIELLE, VIÈLE, 83, 89, 95, 117, 118, 157, 232, 233, 239. *Voy.* aussi VIOLE.
VILET (messer Zach.), chantre, 29, 30.
VILZIO (Orpheo DE), instrumentiste, 189.
VINCI (Pierre), compositeur, 64.
VINCINET, chantre, 31.
VINCKE, dilettante, 306.
VINEA (DE). *Voy.* VANDEN WYNGAERDE.
VIOEL. *Voy.* LYRE-VIOLE.
VIOLE DE GAMBE, 83, 90, 194, 287, 331.
VIOLE et VIELLE, 80, 83, 88, 93, 110, 111, 118, 119, 157, 188, 189, 192 à 194, 203, 240, 251, 267, 268, 321 à 323, 347, 350, 351, 355, 356, 365, 387, 390, 391, 396, 403, 409, 414.
VIOLON, 83, 88, 90, 93, 112, 118 à 120, 136, 152, 159, 190, 193, 194, 203, 204, 208, 216, 218, 228, 243 à 245, 248, 266 à 268, 272, 273, 299, 304.
VIOLONCELLE, 197, 272, 347, 350, 351, 352, 403, 414.
VITRY (Philippe DE), théoricien, 21.
VITZTHUMB (Ignace), maître de musique, 346.
VOGLER, claveciniste, 311.

Vracene. Organiste : DE BRUYNE, (Jacques), 410.
VREDIÈRE (Ernoulet), ménestrel, 116.
VREEDMAN (Sébastien), compositeur et didacticien, 253.

W.

WALRAVE (P. J.), organiste, et copiste, 384, 385.
WALRAVE (P. S.), organiste, 375.
WALWEIN (Omer), organiste, 306, 386, 387.
WANTS (Godefroid), ménestrel, 203.
WATTELET (Martin), bassoniste, 191.
WAUTERS, dilettante, 306.
WAUTERS, graveur musical, 299.
WERBECQUE (Pierre), joueur de manicordion, 148.

Wervicq. Hautbois de ménestrel, 272. — Ménestrels, 202.

West-Cappelle. Organiste : VERMAILLE (J.), 306.
WICHGHERS (Adrien), ménestrel, 204.
WILLAERT (Adrien), compositeur, 22, 23, 37, 58, 64, 284.
WILLEMAERT (Adrien), ménestrel, 100.
WILLEMART (Jehan), ménestrel, 115.
WILLEMS (Gilles), Fs. Pierre, ménestrel, 202.
WILLEMS (Gilles), ménestrel, 202.
WILLEMS (Henri), luthier, 129.
WILLOCQ, claveciniste et compositeur, 413, 414. — Son œuvre, 413, 414.
WINAND, ménestrel, 186.
WOLF, ménestrel, 251.
WONDRADSCHEK, compositeur, 356.
WYCART, campanologue, 63.

Y.

Ypres. Carillonneur : FRYSON (D.-F.), 305. — Clavecinistes : DE CERF (Mlle Louise-Adrienne-Berthe), 305 ; WALWEIN (Omer), 306. — *Eglise de Saint-Martin* ; Chantres, 135. — Organistes : VANDEN EYNDE (Antoine), 386, 387 ; WALWEIN (Omer), 386, 387. — *Gilde de Sainte-Cécile*, 135, 136. — *Hôtel de ville*. Ménestrels, 130 à 139 ; divers, 134, 258 ; costumes, 134. — *Ecole*, 130, 131, 132, 133 ; instruments, 258 ; règlements, 130. — Lieu de naissance de WALWEIN (Omer), organiste, 386. - Luthiers : LE JEUNE (François), fabricant de violons, 136 ; POILLY (Guillaume DE), fabricant de pochettes, 136 ; VANDEN EYNDE (Jacques), facteur d'orgues, 136. — Usage du basson, 196.
YPRES (Jean D'), théoricien, 21.

Z.

ZAGHERMAN (Liévin), ménestrel, 203.
ZARLINO, théoricien, 23, 37, 61.

Zele. Ménestrels, 204.

Zevecote. Organiste: MOENS (Louis), 306.

Zevenecken. *Eglise.* Organiste et copiste musical : DHONDT (Charles), 319, 378.

ZINCKE ou SINCKE, cornet à bouquin, 83, 89, 149, 184, 229, 240, 259.

ZUERHOOFT (Guillaume), ménestrel, 204.

ORDRE DES PLANCHES.

PAGE.

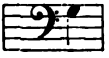
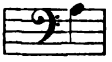
1. Ménestrels de Bruges. Figure allégorique du xve siècle. . . . . 108.
2a. Ménestrels de Lierre. Figures allégoriques du xve siècle . . . . 232.
3b. Ménestrels de Lierre. Figures allégoriques du xve siècle . . . . 232.
4c. Ménestrels de Lierre. Figures allégoriques du xve siècle . . . . 232.
5. Portrait d'Henri Liberti, organiste du xviie siècle . . . . : . . . 278.
6. Élégie sur la mort de Marie Stuart, musique de Dirk Scholl (1717) . 282.
7. Portrait de Dirk Scholl, organiste et carillonneur. . . . . 283.
8. *La Légère*, pièce de clavecin, de Joseph-Henri Fiocco, maître de musique de la cathédrale d'Anvers (vers 1737) . . . . . .
9. Sicilienne pour le clavecin, par Dieu-Donné Raick, organiste de Saint-Bavon, à Gand (vers 1757) . . . . . 302.
10. Concerto pour le clavecin (fragment), par Pierre de Brabandere, organiste de Saint-Sauveur à Bruges (vers 1764) . . . . . 308.
11. Frontispice des *Trois sonates pour le clavecin*, œuvre V, de Ferdinand Staes, organiste de la Cour, à Bruxelles . . . . . 350.
12. Élévation pour orgue, par Jean Thiebaut, organiste à Gand, vers la fin du xviiie siècle. . . . . 380.

VIGNETTES.

PAGE.

1. Violon du xive siècle . . . . . 119.
2. Viole du xve siècle . . . . . 119.
3. Trompette du xive siècle. . . . . 121.
4. Groupe de ménestrels louvanistes de 1594. . . . . 240.

ERRATA.

Page 83, ligne 21 : « lyre, viole. » Lisez « lyre-viole. »
Page 93, ligne 7 : « attendu que. » Lisez « bien que. »
» ligne 9 : « est apparue. » Lisez « soit apparue. »
Page 100, ligne 28 : « se douter. » Lisez « douter. »
Page 106, ligne 3 : « corme. » Lisez « corne. »
Page 111, ligne 16 : « armorien. » Lisez « armonien. »
Page 142, ligne 19 : « piper. » Lisez « pipe. »
Page 146, ligne 24 : « 18... » Lisez « 1850. »
Page 154, ligne 24 : « Dynteros. » Lisez « Dynterus. »
Page 155, ligne 20 : « se mêle. » Lisez « se mêla. »
Page 157, ligne 18 : « rubbebes. » Lisez « rubèbes. »
Page 159, note 2, lignes 6 et 7 : « au volume suivant. » Lisez « à un volume suivant. »
Page 356, ligne 30 : « Schubert. » Lisez « Schobart. »
Page 380, planche 12me reproduisant l'*Élévation* de Thiebaut; à la deuxième mesure de la basse :  Lisez 

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 648 944